

...let the luck find its way...

Lezioni dall'architettura

appunti, scritti e saggi intorno all'architettura della piccola scala

di Nicola Flora



Copyright © 2008 CLEAN
via Diodato Lioy 19 80134 Napoli
telefax: (+39) 081 5524419 - 5514309
www.cleanedizioni.it info@cleanedizioni.it
Tutti i diritti riservati. È vietata ogni riproduzione.
ISBN 978-88-8497-137-1

progetto grafico e videocomposizione
Silvia Ferrara

retro di copertina: "Grecia 1994", di Renata Guadalupi
apertura capitolo primo: "Città di bambina 2005", di Giulia Flora
apertura capitolo secondo: "Castellabate 2004", di Andrea Flora
apertura capitolo terzo: "Circello 2006", di Nicola Flora

Il volume è stato realizzato grazie al contributo della
C.O.S.E.D.I.L. srl di geom. Luigi Vernazzaro.

In copertina: *schizzo di Alvaro Siza*

Indice

- 6 **Ricericare per insegnare** *di Agostino Bossi XI*
- 8 **Sulle lezioni dall'architettura** *di Raffaele Mennella XIII*
- CAPITOLO PRIMO*
- 14 **Maestri e culture, riferimenti per il progetto contemporaneo**
- 16 La casa di Luigi Cosenza a Positano: un'autobiografia architettonica
- 20 Tre maestri svedesi del Novecento: Asplund, Lewerentz e Celsing
- 28 Il progetto domestico di Arne Korsmo e Knut Knutsen
tra artefatto e natura
- 38 Edifici pubblici ad Oslo:
il caso del Municipio di Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson
- 48 Villa Serrana:
una moderna architettura tradizionale di Julio Vilamajó
- 54 L'architettura della casa brasiliana
- 64 Riduzione ed economia, cifra stilistica di Sigurd Lewerentz
- 74 Casa per aborigeni (casa Alderton) di Glenn Murcutt
- 82 Il disegno del progetto: misura e controllo in Glenn Murcutt
- 90 Sverre Fehn e la sua poetica in un'opera paradigmatica:
il padiglione dei paesi scandinavi nei giardini della Biennale a Venezia
- 96 Villa Busk di Sverre Fehn, un'opera per l'incontro uomo-natura
- 102 Il nuovo museo nazionale di architettura a Oslo di Sverre Fehn
- CAPITOLO SECONDO*
- 106 **Sperimentare nel costruito**
- 108 Il progetto di interni come prospettiva antimonumentale per il nuovo
- 118 La piccola scala dell'architettura: appunti da una esperienza
- 124 Priorità dell'interno nel progettare sull'esistente
- 126 Un progetto paziente: allestire un interno monumentale
- CAPITOLO TERZO*
- 130 **La piccola scala dell'architettura**
- 132 Interni pensati per essere abitati
- 136 Lo spazio costruito intorno al corpo
- 144 La didattica dell'arredamento nelle facoltà di architettura in Italia
- 158 **Una dedica non proprio breve**

Ricerca per insegnare

di Agostino Bossi

La raccolta di scritti che Nicola Flora ha ordinato in questo volume contribuisce a poter confermare una doppia precisazione all'interno delle discipline della progettazione architettonica: in primo luogo, che non esiste una dimensione progettuale qualificata che non sia fondata su una chiara percezione teorica del rapporto natura/artificio; in seconda battuta, che tale rapporto dialettico, che trova nei diversi tempi e luoghi molteplici declinazioni, è finalizzato a rendere più chiara e consapevole la relazione sia con la natura che con le sue trasformazioni ad opera dell'uomo - l'architettura - per quella che consideriamo la figura centrale di ogni operazione progettuale - la persona umana.

Il corpus del racconto qui presentato, pur composto in tempi ed occasioni diverse, investe molteplici ambiti culturali e nutre esperienze di riflessione, sia teoriche che riguardanti l'operosità didattica; essa si svolge in forma di cronaca, quasi, a rivelare l'evoluzione intellettuale dell'autore e il suo impegno maturato negli oltre venti anni di continuo studio e applicazione tra ricerca, didattica e sperimentazione produttiva.

Alcuni di questi scritti sono stesure, opportunamente rivisitate, di testi già pubblicati che, nel quadro del libro, propongono una rinnovata declinazione per puntualizzare ulteriormente i punti focali applicati alla ricerca teorico-operativa: l'attenzione prestata alle culture così dette periferiche, ritenute a

torto “minori”, volta in special modo alla produzione architettonica della prima metà del Novecento nel subcontinente americano, ci apre prospettive inedite e sorprendenti di esperienza e conoscenza intese come bacini fecondi di stimoli culturali oltre che operativi.

La ricerca inquadra e puntualizza aspetti fondativi sulla mai abbastanza indagata relazione uomo/natura, riconosciuto principio alla base di ogni azione compositiva. Vi si concentra l'attenzione sulle problematiche proprie della piccola scala dell'architettura, individuata come ambito adeguato per la soluzione di molti dei temi progettuali che la contemporaneità impone alla nostra attenzione con forza, nel bisogno della pratica del recupero, del riuso e dell'adeguamento, in particolare, dei contesti di quegli insediamenti minori e dei loro valori ambientali, che danno forma alle regioni dell'Appennino o, comunque, dei centri storici stratificati che caratterizzano una parte significativa del nostro territorio.

Si trae dalla lettura di questi testi la necessità espressa di finalizzare la sperimentazione didattica alla soluzione di queste problematiche, alla presa di consapevolezza, in definitiva, che tutta l'attività su quanto abbiamo prima ricordato abbia un solo fine che è, e resta, il soddisfacimento di bisogni reali e tangibili. La loro soluzione è condizionata dal trovare i modi e le tecniche funzionali per consegnare gli spazi ereditati dalla nostra storia alla rinnovata qualità esistenziale dello spazio dell'abitare contemporaneo.

Il Governo nazionale ha con ogni evidenza, nell'attuale congiuntura, assunto la decisione di non alimentare entusiasmi e tanto meno di destinare risorse alla ricerca, specie per quella delle discipline dell'architettura, favorendo troppo spesso in cambio, a ogni livello degli apparati dello Stato, la presenza tanto attiva, quanto effimera, dello star system internazionale. Questo atteggiamento si volge a tutto svantaggio dei molti nuovi talenti e giovanissime intelligenze, che continuano a educarsi, ad ogni livello, nelle nostre Università.

Questa selezione di riflessioni e ricerche dell'autore, cogliendo il senso più pregnante della nostra disciplina, ci offre la testimonianza di un impegno che trasmette una passione autentica per un mestiere antico e bellissimo - quello dell'architetto - e che contribuisce alla formazione di una matura consapevolezza, tesa a fornire il suo apporto per costruire un migliore e più equilibrato futuro per l'habitat della nostra specie.

Sulle lezioni dall'architettura

di Raffaele Mennella

Dico subito che questa raccolta di riflessioni costruite nel tempo con un forte esordio a partire da maestri nordici oramai "classici", ma iniziando da Cosenza e dalla sua casa per Positano, un progetto in forte debito con la tradizione e la mediterraneità, mi sembra giusta e presentata in un tempo giusto. La scelta di porre tra molti "illustri" un maestro napoletano un po' dimenticato e una casa di vacanze della seconda metà degli anni trenta, anni che hanno segnato non solo la cultura architettonica ed i suoi linguaggi e dato valore al "moderno" ma anche mutato buona parte del paesaggio urbano con la trasformazione di molti "perimetri" delle città europee anticipando così la forma di quelle che diverranno definitivamente metropoli, mi trova particolarmente d'accordo proprio perché la casa in questione è, rispetto all'internazionalità di quel momento, in qualche modo contraddittoria. Partire da quegli anni, anni impetuosi e ricchissimi, anni d'azione e di violentissime reazioni in cui anche i "linguaggi" architettonici potevano avere ed hanno avuto il ruolo di parole chiave d'appartenenza politica, anni formativi sia per Cosenza ma anche e con tante sfumature per i Maestri che verranno citati nelle riflessioni presenti nel testo, mi sembra, dopo questi ultimi tempi d'oblio, necessario per allontanare un equivoco, quello che con il moderno sia morta la necessità di progettare-costruire con "ragione". La casa di Positano come viatico di queste attuali riflessioni sul ruolo dell'uso progettuale del "trovato" sia "letterario" che "fisico-architettonico", come si

leggerà nella seconda parte del libro, mi pare importante perché da subito mette in evidenza una questione messa in chiaro, tanto tempo fa (sono passati oltre sessant'anni) da Vittorini nel suo "Politecnico" del dopoguerra in polemica con Togliatti: ovvero che in letteratura (e per quanto ci riguarda in architettura) il filo che separa la sinistra dalla destra (ovvero tutte le diatribe sui linguaggi e sui loro significati ed il loro uso "emancipatore") è sottilissimo e spesso inesistente e che l'uso dei "linguaggi" e con essi, per quanto mi riguarda, delle "tecnologie", non attesta nessun avanzamento. La casa di Cosenza annuncia un apparente "ritardo" sulle conformità linguistiche del tempo, ma al tempo stesso dimostra un percorso verso un razionale "altro". Un razionale in linea con la forza dei luoghi, complessivamente dei paesaggi costruiti nel tempo e con le forme consuete, necessariamente ripetute e capaci di segnare, determinare, la "tradizione" e dare senso e logica alle costruzioni sia dell'edificato che, in generale, degli spazi d'uso.

Questa raccolta mi pare una giusta testimonianza di un modo di pensare all'architettura: quello di chiedersi, per capire le tante contemporaneità, il senso dei lasciti e le loro "etiche", e i modi di intendere il lavoro in architettura come ragione esemplare, responsabile, dimostrativa del proprio tempo e contemporaneamente decifrare la logica del comprensibile, del condivisibile e se queste questioni siano ancora "attuali". Il filo "rosso" di questa raccolta mi sembra evidente, non c'è bisogno di ricorrere a nessun contro-luce. La nostra architettura, l'architettura "scolastica", ha bisogno urgente di ri-ascoltare le "Lezioni dall'architettura dei Maestri".

Questa è la filigrana del testo! Le fughe in avanti per superare i naturali "decessi" evitano con troppa superficialità, credo, l'obbligo naturale, culturale, dell'elaborazione del lutto. Le fughe e le dimenticanze "strategiche" attestano, forse, paure e fragilità occultate con novità, certamente credibili, ma spesso anche "illusorie". In un saggio su Tessenow Giorgio Grassi ricordando un racconto di Conrad ne riporta un brano: *"... ero come un falegname pazzo che fa una cassa: anche se questi è convinto di essere il re di Gerusalemme, fa sempre la stessa cassa secondo le regole del mestiere ..."*.

Tutte le interpretazioni sulle aspirazioni degli architetti a guardare alle star come protagonisti dell'oggi, protagonisti da seguire come modelli, credo che obblighi ad intendere l'architettura come "prodotto" *del e per* il mercato con tutte le necessarie illusioni e realismi che un tale rivolgimento politico-culturale comporta. Con questa interpretazione si sentenzia implicitamente che il tempo del mestiere, il tempo delle scuole, il tempo dei Maestri è morto, come sono morte tutte le identità intese come tradizionali. E allora il falegname di Conrad non può che voler diventare re di Gerusalemme e non può che credere, illusoriamente, che il prezzo per diventarlo sia proprio quello di fare la cassa in tutt'altro modo e per tutte altre ragioni rispetto ai modi

di “una volta”. Eppure alle molte euforie e pretese di “contemporaneità” presenti nelle imitazioni delle architetture ora “vincenti”, alle molte dichiarazioni di necessarie “tabulae rase” da doversi operare pena il “passatismo”, una ripresa di attenzione verso Maestri, nemmeno tanto antichi, come Gardella, Albini, Mollino e addirittura Pagano, con il pretesto delle ricorrenze centenarie e l’attenzione anche agli insegnamenti “accademici” di Le Corbusier, Mies van der Rohe e ultimamente anche Nervi, presenti negli ultimi numeri di *Casabella*, forse - mi piace crederlo - segnalano la necessità di riprendere alcune “Lezioni”, oggi, urgenti come non mai e come questo testo ha deciso di fare. Siamo di fronte ad un cambio di interessi o siamo dentro una crisi per far fronte alla quale abbiamo bisogno di porci le domande di sempre: “*chi siamo, dove andiamo, da dove veniamo?...*”.

In un recente numero de *L'Espresso* di un luglio afoso e politicamente irritante, Giorgio Bocca riflettendo su “Come cambiano i giornali” tra l’altro scrive: “... *che cosa è cambiato profondamente nella stampa? È cambiato l’editore che non è più un politico o un imprenditore ma il mercato, e precisamente quel suo braccio armato che è la pubblicità [...]. L’informazione adatta alla pubblicità deve sempre essere un pugno allo stomaco, deve stupire, impressionare, lasciare il segno sul lettore. Per questo oscilla tra catastrofismo e ottimismo [...].*”. Nell’incipit dell’articolo Bocca aveva scritto: “*Per fare [...] un giornale leggibile, occorre [...] un linguaggio corretto, scolarizzato [...]. Questo linguaggio scolastico è quasi scomparso, seppellito dai gerghi [...] dalle allusioni, dalle mutazioni continue degli argomenti, dalle mode inventate giorno per giorno, inzeppate di parole straniere [...] da segnali grafici che messi assieme, più che a un nuovo linguaggio, assomigliano a un sistema confuso d’indicazioni stradali, in una metropoli in cui non sai bene come muoverti, dove andare*”. Anche in architettura dovremmo ritrovare un linguaggio scolastico? I linguaggi attuali sono così incomprensibili e non più utili ai più per capire l’oggi? Come è possibile illudersi che questo sia, per quanto ci riguarda, se le architetture delle “archistar” sono diventate il fondale, meglio, la scena totale per l’accreditamento di tanti consigli e suggerimenti per gli acquisti?

Siamo arrivati a quella aggiunta di una pietra che fa sentire improvvisamente il peso della sporta sulle nostre spalle? Forse e per altra strada e per altre speranze anche a me piace “illudermi” e in qualche modo questa raccolta di scritti mi conforta? Forse il linguaggio scolastico preteso da Bocca può affermarsi di nuovo “anche” in architettura? Forse il linguaggio scolastico può ri-affermarsi se il superamento della crisi passerà per il superamento delle “eleganze” dichiarate, presenti come scena e rappresentazioni di racconti probabilmente diventati non più “necessari” ma palesemente illusori? Ma queste “eleganze” delle presenti architetture vincenti andranno confutate perché “inutili” in architettura e non per “nuove” ap-

partenenze né di nuove avanguardie né di antiche-nuove resistenze, io credo! L'eleganza dell'attuale architettura, quella più fascinosa, mai come adesso è fortemente accreditata dal suo mostrarsi "trasparente", "luminosa", "riflettente". La sua geometria è come una condizione necessaria ma il sufficiente non deriva dalla sua ragione d'uso "necessario", ma piuttosto urbano. Non urbano secondo le "illusioni" di una volta in cui l'urbano era "civile" e con esso paradigmatico rispetto delle attese sociali e/o di potere, ma piuttosto urbano perché capace di "inscenare", appunto, una parte di città e per essa il ruolo ed il senso che attribuiamo, o abbiamo attribuito, a questo luogo di tante evenienze ed occasioni. Ci si ritrova spesso di fronte ad architetture come attrazioni per configurare luoghi storici...anche, geografici...certo, ma speranzosamente...autosufficienti, autoelogiativi, distanti da qualsiasi "riferimento". Il "dentro" di molta attuale architettura, mi sembra, sia la ragione del suo fuori, ma non perché le due cose debbano corrispondersi o ne siano mutuamente in consonanza, ma perché il fuori deve "reclamizzare" il dentro.

Credo che a voler essere "scettici" e "cinici" e quindi mettere in crisi queste mie considerazioni, anche palazzo Farnese sia riassumibile così; ma per parlare di cose più recenti e meno "auliche", mi pare che sia più giusto riferirmi al Beaubourg al quale va ascritto il "merito" di aver iniziato questo modo di essere dell'architettura. Da quel momento, forse, si è entrati, per le nostre città storiche, nell'esigenza di confrontarsi con i temi della contemporaneità. Nel bene e nel male! Il Beaubourg e l'abbattimento delle Halles, con tutto ciò che ne è derivato, ha aperto una questione latente ma utile per superare la con-formazione degli edifici (il conformismo accademico?).

Da quel momento è morto l'uso della composizione come logica e conoscenza progettuale del "passato"? Sono morte le geometrie per definire le parti di un'edificazione e quindi i colloqui che le parti potevano e dovevano avere con l'intorno prima (la città...e le sue misure..?) e la "forma" del suo interno che esplicitava "funzionalmente", "espressivamente", "rappresentativamente" la sua ragione, la sua logica? Quante volte nella storia delle città si sono "intromessi" Beaubourg e quante volte il dopo è stato meglio del prima? Ma quante di queste intromissioni hanno preteso veramente la morte del prima per evidenziare la propria vita?

Penso, appunto, a palazzo Farnese ed al suo "lento" costruirsi a "più mani". Ma penso anche, meno "storicamente", alla Borsa di Berlage, alla sua misura, ai suoi esterni ed ai suoi interni, e via via alle sue finiture ed ai suoi (di una volta...) arredi, ed alla biblioteca di Asplund ed ai suoi infissi, alle ottonerie e scaffalature, al suo municipio di Göteborg, alle sue decorazioni di facciata, ai suoi interni ed ai rapporti dimensionali e tipologici con l'edificio storico attiguo di cui era la "continuazione", ed ad una infinità di altri edifici della prima metà del secolo scorso in cui esterno, interno

ed arredi erano non solo frutto della stessa mano o mani con-simili ma una ragione dell'altro e misura della stessa misura. In questo penso a Behrens e a Poelzig anche nel suo I.G. Farben di Francoforte ora splendida sede della Goethe Universität. Ma su tutti in questa necessità di capire l'oggi e la sua necessità di porre la parola fine con l'ieri e l'avantieri, pena il suo preteso auto-negarsi se cerca la via giusta per l'elaborazione del lutto, ho in memoria *"Hausbau und dergleichen"* ovvero *"Edilizia e simili"* meglio tradotto con: *"Osservazioni elementari sul costruire"* di Tessenow del 1916 e la sua chiusa sul capitolo *"l'Ordine"*: *"Quindi l'uniformità delle nostre case o dei nostri mobili, ecc., non sempre è positiva, lo è se l'elemento ripetuto è quello giusto ed essenziale; si tratta di un obiettivo molto difficile da raggiungere oggi [...]. Un buon lavoro artigianale teme sempre l'originalità, ma non ciò che è consueto o la ripetizione, che porta sempre con sé la sua spiegazione"*.

E allora? E allora le "Cassandre", una volta, e i "necrofori" dei maestri e dei loro insegnamenti e delle loro architetture segnate dal mestiere, dall'artigianalità del fare e rifare, insomma del "continuare" è naturale che abbiano credito. Seguendo i "consigli" di maestri come Tessenow si raggiunge una domesticità scomparsa, buona, al massimo, per una nostalgia. Ma il tempo del rimpianto è finito; i più accorti hanno ragione, o meglio sanno costruire una loro credibilità nell'urgenza che si ha oggi di essere in prima linea e di stare nel giusto senza perdere troppo tempo.

E allora diventa chiaro che se il passaggio del testimone alla modernità era della stessa natura e logica dell'elogio del consueto sopra citato, questo, più volte declinato, ma avversato anche dalle stesse "avanguardie" moderne (mi viene in mente la diatriba tra tetti piani e tetti a falde), la morte dei mestieri, degli artigiani del ..lento procedere nel fare e rifare, insomma dell'architettura "lenta", "pacata", era annunciata non solo dai vari Götterdämmerung, presenti in tutto il novecento, ma dalla necessità di porre la "fine" delle cose come principio di sopravvivenza.

Allora le ragioni delle attuali architetture sembrano giuste, come sembra giusto il fatto che queste non debbano più risiedere sulle "misure" e quindi sulle "regole", le "composizioni", le "geometrie" delle conformazioni passate, ma sui principi dell'effimero, dell'immediato, del mutevole, del tempo limitato, dell'immediate incandescenze.

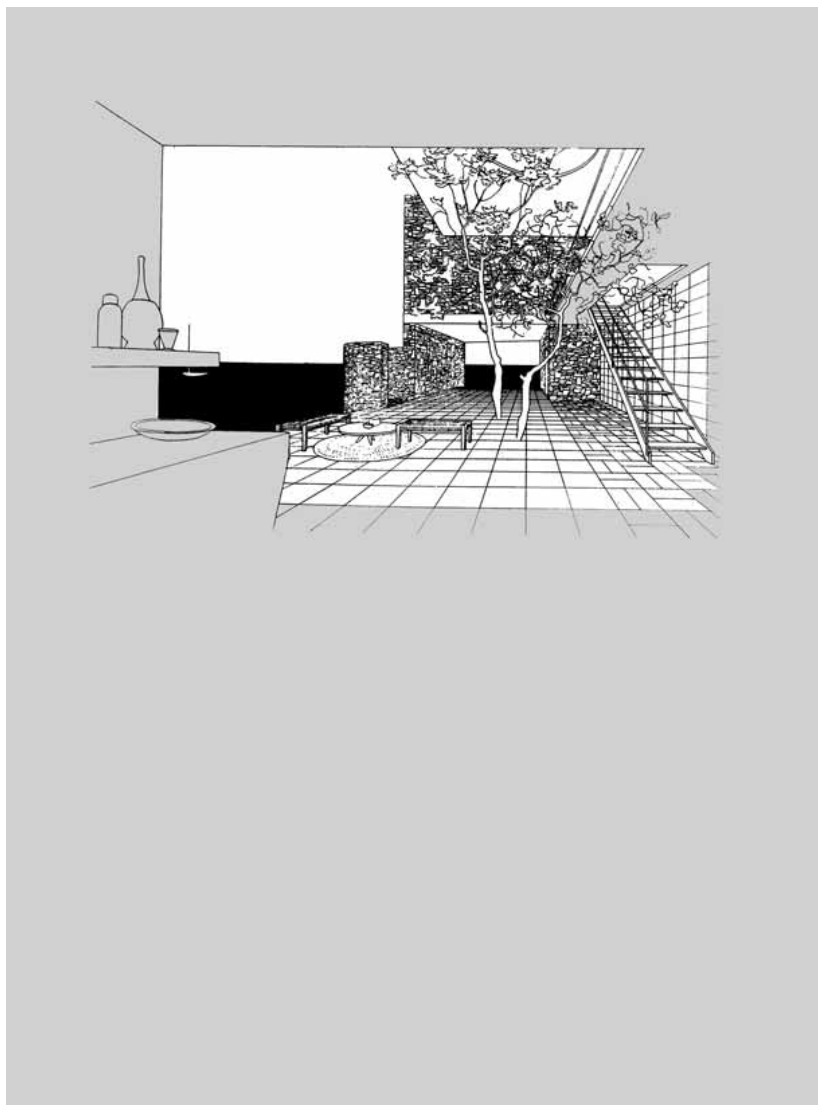
Se così è indiscutibilmente (?), allora risulta comprensibile come per molti oggi la ragione delle architetture sia sempre un'altra e gli interni siano esclusivamente "relazioni" e gli esterni: altro dalla città come forma, e gli arredi: ancora altro dall'uso e quindi dalla loro necessità e dal loro ripetersi e dall'esprimere "consuetudine". Tutte le "buone intenzioni di una volta" sembrano non riassumere più niente. Nessuna "antica" ragione sembra più perseguibile. Sono mutate tutte le condizioni per fare architettura. Tutte le condizioni diventano "occasioni" ed in queste la ragione si rias-

sume negli eventi, nelle risposte molteplici presentate con la presunzione di “sola” singolarità. Insomma se per fare bene una cassa debbo continuare ad essere un semplice falegname e per fare l'architetto debbo continuare ad essere *un muratore che sa...il latino...*ma sempre muratore...mentre voglio essere una star...ma non perché non voglio sapere dei miei antenati, stelle che non emanano più luce, però... ma perché non serve al...mercato..., allora elaborare il lutto è una perdita di tempo e non metterà conto pensare ad un “dolore” che non si sente più o lo si può, molto più proficuamente, trascurare o più praticamente “analgesizzare” per raggiungere obiettivi più attuali! Ma siamo certi che sia ancora questo tutto il panorama critico dell'architettura dopo vent'anni e più di accreditamento letterario e pratico di tutta questa necrofilia? Ma allora a che serve riflettere su Cosenza (Napoli 1905-1984), Asplund (Stoccolma 1885-1940), Lewerenz (Bjartra 1885, Lund 1975 Svezia), Fehn (Kongsberg 1924 Norvegia), Murcutt (Londra 1936) se la china è così ripida che non è possibile risalirla? La ragione delle mie riflessioni suscitate da questa raccolta è contenuta in un assioma di Henri Focillon, che riprendo dal saggio su Tessenow di Grassi. Un assioma-argomento per me particolarmente convincente, vitale. Focillon asserisce che ognuno di noi, sempre, è contemporaneo di sé stesso e della sua generazione ma è anche contemporaneo di chi si elegge a proprio referente in affinità di pensiero. In questo modo “... *questi avi e questi amici sono per lui, non ricordo, ma presenza. Sono ritti innanzi a lui, vivi come non mai*”. E d'altra parte come si può immaginare, progettare senza conoscenza senza sapere del “cosa” e del “come” che ha formato gli scenari sui quali anche noi vorremmo porre segno e senso? Questi interrogativi sono presenti in tutti gli scritti di questa raccolta anche in quelli più specificatamente propri ai temi della progettazione degli interni; progettazione giustamente posta come progettazione tout court. I richiami a Kahn, ad Aalto, e poi a Sottsass ed ai passaggi legati ad esemplificazioni di Terragni, Albini, Scarpa indicano un percorso necessario per costruire un itinerario conoscitivo e quindi progettuale a misura di una “condivisibile” spazialità dei luoghi, degli ambienti, degli interni del nostro vivere.

L'inno alla leggerezza mutuato dalle lezioni americane di Calvino poste come ventata di nuovo rispetto ad alcune pesantezze “accademiche” dell'ultimo ventennio del secolo scorso è ancor più sonoro, in questo libro, perché richiamato con i suoni e gli accordi già presenti in Terragni, appunto, ed in Pagano citati perché “*vivi come non mai*”. Resta come è giusto che sia un'aspirazione: la conoscenza ed il rispetto del “passato” è e deve essere una lezione e non un'imposizione, un modo facile di accreditare le proprie stanchezze servendosi della “forza” dei “Padri” o dei “Fratelli” più grandi. Per questo, io credo che le “*Lezioni dall'Architettura*” siano utili, necessarie, per indicarci il superamento dei “con-formismi” sempre in agguato.



Maestri e culture,
riferimenti per il progetto contemporaneo



Prospettiva di Luigi Cosenza per una casa per vacanze a Positano

La casa di Luigi Cosenza a Positano: un'autobiografia architettonica¹

La casa per vacanze a Positano che Luigi Cosenza progetta nel 1936 ha una chiara finalità di ricerca e sperimentazione. Priva di una reale committenza fornisce l'occasione all'architetto di indagare in maniera libera il tema dell'abitare, non a caso un abitare "limite" quale quello di una casa di vacanza: si pone così nella condizione di immaginare che quello spazio debba soddisfare in primo luogo lo spirito, e con esso il corpo di una persona che, in una casa di quel tipo, si pone in libertà, con maggiore scioltezza rispetto alle più stringenti necessità del quotidiano. Una casa più frugale, un luogo dello spirito, inteso come uno spazio che parla ad una persona non distratta dalle attività, spesso frenetiche, della vita cittadina. In tale condizione Cosenza sembra dire all'immaginario destinatario: *"ti dò uno spazio dove con lentezza puoi ascoltare la natura e metterti in contatto con lei, sentire i suoni di un posto ove i rumori del mare e la luce del sole si mescolano ai rumori di antichi, e per la verità anche nuovi, miti che hanno riempito queste terre di un fascino nuovo agli occhi degli uomini di cultura di ogni tempo. In questo rifugio puoi sprofondare mentalmente fino ad incontrare i luoghi e i caratteri da cui noi veniamo"*.

Se tanto si è scritto e detto sul fascino che il Mediterraneo aveva agli occhi degli uomini di cultura europei di ogni epoca, certo questo fascino crebbe esponenzialmente e si manifestò in maniera nuova e vigorosa quale stimolo alla produzione del nuovo dopo le scoperte di Pompei ed Ercolano della metà del XVIII secolo. Non dobbiamo poi dimenticare che proprio in quegli stessi anni Le Corbusier stava scrivendo le sue riflessioni di ritorno dal viaggio in oriente ed era da non molto pubblicato il nuovo verbo dell'architettura contemporanea, il libro "Verso un'architettura". Libro che, piuttosto che recidere il rapporto con la storia, lo rifondava, spingendo i costruttori della nuova e luminosa epoca della macchina a riprendere diretto contatto con i miti d'origine, liberati dalle incrostazioni stilistico-storicistiche che il tempo aveva accumulato nel progetto degli spazi degli uomini. Ma più ancora Le Corbusier chiamava i nuovi architetti a costruire case per gli uomini, non monumenti, affermando con una provocazione che si è rivelata fruttuosa che la casa è assimilabile ad una macchina per la perfetta aderenza alle necessità dell'abitatore! Le case del tempo nuovo dovevano essere luoghi dello spirito, spazi in cui l'abitatore entrava in contatto con il proprio corpo e le proprie necessità nuove, e per questo vere sempre che non tradissero le domande ultime che l'uomo di ogni tempo aveva chiesto all'architettura: ovvero di dare

risposta alla propria necessità di abitare poeticamente il mondo. Ovvero progettando l'incontro tra l'uomo e le manifestazioni del divino presentificato nelle forze della natura: la luce, l'ombra, il colore, lo spazio, la materia.

In questo vento nuovo che stava muovendo tutte le migliori coscienze progettanti dell'Europa e non solo, Cosenza affronta questo piccolo progetto, che per quanto sopra detto vogliamo intendere come una sorta di autobiografia architettonica del giovane ma già celebrato architetto napoletano.

La villa Oro, pubblicata pochi anni prima su Casabella, realizzata sulla collina di Posillipo a Napoli aveva di diritto reso Cosenza l'esponente di riferimento per la nuova architettura in Campania. Allora quando su invito di Ponti si propone di esprimere il proprio punto di vista sulla casa moderna fa già un'operazione di campo: la nuova casa deve essere un luogo ove corpo e mente vivendo in equilibrio, dichiarano che l'incontro con la natura non è mai innocente per l'uomo.

Cosenza realizza con pochi e semplici disegni, ma in verità già totalmente definiti tanto da permettere di misurare esattamente il grande spazio comune in virtù del numero di piastrelle che disegnano il pavimento, una sorta di grotta aperta in tutte le direzioni verso la natura. Ed in particolare punta sul rapporto con l'orizzonte, realizzando un bellissimo disegno come se una persona, seduta nel grande spazio aperto ma coperto che caratterizza la casa, stesse godendo di quella particolare visione che questa specie di atrio pompeiano rivisitato con un foro sinuoso nella copertura realizzato intorno all'albero che preesisteva, si fosse contaminato con le dinamiche della villa, ossia si fosse aperto verso la natura per cercarne un rapporto tutto intellettuale con quello splendido, e così carico di memorie e miti, mare della costiera amalfitana.

Ma molto più denso è questo incredibile progetto: la casa, che da lontano potrebbe sembrare semplicemente una casa modernista, bianca, poggiata su muri in pietra locale, in realtà è una sorta di tenda pietrificata, una grotta che si sta smaterializzando (sul piano concettuale) per divenire tenda, uno spazio tutto fatto di incredibili rapporti tra internità ed esternità ove esiste una sola stanza da letto con bagno però sospesa a mezza altezza, camera da raggiungere con una scala leggera, quasi da barca.

Questa architettura dal nostro punto di vista rappresenta l'incontro di una tradizione del radicamento, dell'architettura introversa e massiva (l'architettura per eccellenza di questo tipo in questa regione è quella pompeiana), con le istanze della leggerezza e dello svuotamento di cui la nuova architettura era portatrice.

Quando Terragni e Pagano inneggiavano ai nuovi materiali da costruzione

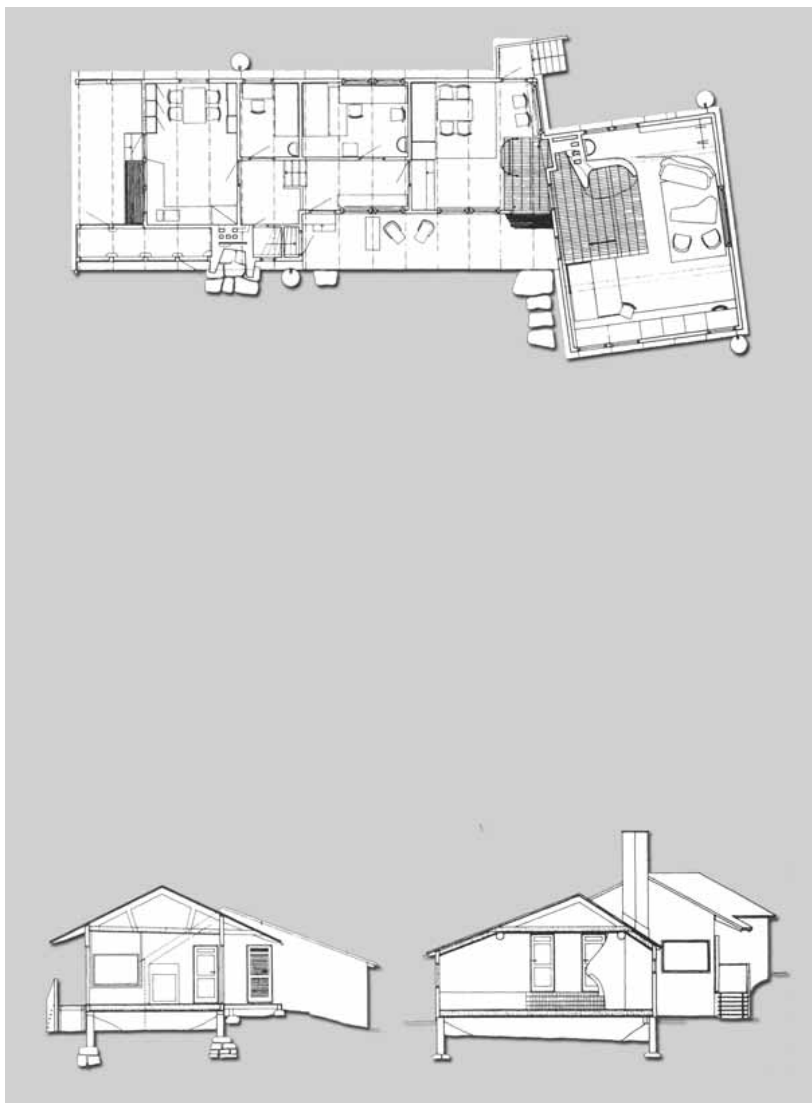
come l'acciaio e il vetro, in quegli stessi anni, lo facevano proprio per l'immaginario che quelle nuove materie portavano con sé: la speranza (concettuale) di un mondo privo di masse, fatto di una definitiva vittoria e affrancamento dalla millenaria schiavitù degli architetti nei confronti della gravità.

In qualche modo Cosenza tenta l'operazione di conservare l'atmosfera della casa pompeiana con l'introduzione della leggerezza e della trasparenza, dichiarando che il gioco intellettuale si sarebbe svelato completamente lì ove risiede il senso di ogni architettura: nel viverne il suo spazio interno. Perciò di questo straordinario e ingiustamente poco ricordato progetto del grande maestro napoletano (uno dei pochi di levatura internazionale di tutto il '900 per questa martoriata città) l'immagine su cui Cosenza puntava era quella bellissima prospettiva fatta come fosse la visione di una persona seduta in quella grotta\tenda, con di fronte - e di lato a sinistra - lo splendido mare così dolce e al contempo così carico di miti, e sulla destra una piccola, leggera, scala che conduce a quell'unica camera posta a mezza altezza, come una torretta da cui riprendere un tradizionale e più consueto rapporto di internità\esternità tra architettura e natura.

Note

¹ Il presente scritto ripropone i contenuti posti a base del lavoro didattico sviluppato dall'autore nel corso di "Laboratorio di Arredamento 3" presso la facoltà di Architettura di Napoli nell'a.a. 2006/2007 e intesi quale il minimo omaggio che la scuola napoletana dovesse al grande Luigi Cosenza nel centenario della sua nascita.

Il lavoro di ricerca teorica e progettuale sviluppato durante l'azione didattica di quel corso è stato ulteriormente approfondito per mezzo di alcune tesi di laurea. Tutti i risultati raggiunti saranno oggetto di una pubblicazione in fase di preparazione.



La villa a Stennäs di Erik Gunnar Asplund

Tre maestri svedesi del Novecento: Asplund, Lewerentz e Celsing¹

La villa a Stennäs di Erik Gunnar Asplund

Erik Gunnar Asplund è certamente l'architetto del Novecento svedese internazionalmente più noto. Ultimata la scuola d'Arte, al corso di Architettura della Klara School di Stoccolma, tenuto dai più importanti architetti svedesi dell'epoca, conosce Sigurd Lewerentz, con cui stringerà un intenso sodalizio professionale ed umano (destinato ad interrompersi bruscamente nel 1935 a causa di un litigio durante la realizzazione del cimitero Woodland), e si predispone al sensibile recupero dei valori della tradizione secondo i dettami di quel Nazionalismo Romantico che ha nel Municipio di Stoccolma di Ostberg l'opera più significativa. L'attenzione per la cultura materiale, che si viene ad innestare nella formazione classicista della scuola d'Arte, caratterizzerà sempre il lavoro di Asplund. Infatti anche dopo la cosiddetta "svolta funzionalista" consacrata dalla Esposizione di Stoccolma del 1930 (realizzata insieme all'amico Lewerentz) la sua opera sarà segnata dalla presenza di forme ed elementi in qualche maniera eretici rispetto al più rigoroso Razionalismo centroeuropeo.

Dal carattere riservato, sinceramente disponibile verso l'interlocutore, Asplund non era di indole inflessibile ed intransigente, essendo del tutto privo di quel fanatismo che in genere anima i "riformisti incorruttibili". Ciononostante, contro la sua naturale inclinazione, si ritrovò ad essere il capofila della nuova generazione di architetti a causa del cristallino ed indiscusso talento che tutti gli riconoscevano, ruolo che finì per accettare per obbedienza al suo spirito romantico o forse semplicemente per la certezza che la nuova architettura potesse aprire inesplorate possibilità alla espressione artistica. Se la sua figura è stata vista innanzitutto come quella di grande designer e raffinato manipolatore di materiali, nel secondo dopoguerra egli è stato rivalutato come rappresentante di una via più critica - personale e storicizzata - alla modernità. Se si riportano alla memoria le sue opere più note, quali la Cappella del Bosco e le altre costruzioni del Cimitero di Stoccolma o la Biblioteca Comunale della stessa città (recentemente oggetto di un concorso internazionale finalizzato alla realizzazione di un importante ampliamento), si può notare come ogni linguaggio da lui utilizzato è sempre declinato con libertà, in accordo con quanto il luogo o la situazione particolare sembrano richiedere per completarsi.

La casa che costruisce per sé diviene un interessante fattore di verifica e comprensione della sua poetica. Realizzata nel 1937, nel pieno della sua maturità

artistica, la piccola casa di vacanze a Stennäs racconta l'amore del maestro svedese per la natura, nella certezza che l'architettura è in grado di interagire con essa completandola; in un processo in cui l'uomo, conoscendola, impara a comprendere se stesso. Posta a ridosso di una costa pietrosa stretta fra bosco e mare - elemento importante perché è da tale massa che la casa pare essere generata - si articola in due corpi di legno di cui il più lungo si comporta idealmente come elemento di unione e mediazione tra l'aspra natura della roccia a nord e le tranquille acque del fiordo a sud. Da questo ultimo lato la casa si conclude con uno spazio di sosta, dove domina la figura dell'ampio e scultoreo camino. Questo luogo, planimetricamente ruotato di poco rispetto al corpo principale contenente le camere da letto e i servizi, diviene vera e propria testa di un organismo la cui base è la natura stessa con la nuda pietra. Questo aspetto della personificazione della natura e del rapporto dialettico tra essa natura e l'architettura è certamente la cifra caratteristica di tutta l'architettura nordica, sia nella declinazione razionalista che in quella più smaccatamente organica. Sia Arne Korsmo, che Knut Knutsen che il grande Fehn (che ha scritto pagine fortemente liriche e poetiche sul rapporto Uomo-Natura-Architettura) fino ai giovani Skodvin e Jensen già da qualche anno alla ribalta sulla scena internazionale, tutti hanno fatto di questo tema il tema centrale del loro lavoro di ricerca anticipando temi che oggi sono uno dei temi fondanti la ricerca di un nuovo patto insediativo tra Uomo e Natura.

Tornando alla villa a Stennäs di Asplund dobbiamo ricordare come la soluzione definitiva è il risultato di un lungo iter di ricerca e chiarificazione a partire da uno schema tipico delle tradizionali case contadine della regione (generalmente organizzate in tre unità indipendenti separate da due passaggi che collegano l'esterno con un'aia interna) per arrivare, nel confronto con il luogo caratterizzato dal leggero declivio verso il fiordo, come potrebbe sembrare naturale. Per l'architetto svedese l'architettura vale almeno quanto la natura, e proprio per questo aspetto ciò che più conta non è "vederla" ma piuttosto "percorrerla" attivamente, interagendo con essa nel muoversi per raggiungere uno qualsiasi dei luoghi che essa organizza, all'interno come all'esterno; e una volta raggiunta uno di questi fuochi che il progetto inquadra (come per esempio la veduta abbagliante verso il fiordo), ci si accorge che occorre di nuovo spostarsi (in questo caso, nella sala soggiorno che corrisponde al volume ruotato, uscire in direzione opposta) per ottenere il coinvolgimento in un'altra parte di paesaggio. La casa in sintesi completa ed organizza due luoghi della natura preesistente modificandone il carattere: il primo è quello verso

ovest, dove il patio del fronte d'ingresso delimita uno spazio di soggiorno compreso tra l'alta roccia e un più piccolo masso verso sud cui si accosta il corpo ruotato del soggiorno; il secondo è a nord, dove la cucina si prolunga in un patio coperto che apre verso il bosco, appartando questo spazio di lavoro e distinguendolo chiaramente in tal modo dal primo.

Il grande camino del corpo ruotato a sud, inquietante presenza organica entro quell'ambiente dall'utilizzo misto che è il soggiorno-studio-letto, come nella tradizione "occupa" lo spazio continuo in cui si situa, aiutando inoltre a superare, in questo caso, l'ultimo dislivello interno costituito da pochi ampi gradini in mattoni. Anche la sua finitura interna è in mattoni rossi, quegli stessi mattoni del pavimento nella zona d'ingresso, unico attraversamento della casa.

Sigurd Lewerentz e il progetto alle diverse scale

La sua lunga carriera professionale copre quasi tutto l'arco di un secolo, e si sviluppa parallelamente alle principali tendenze architettoniche che ne hanno dominato la scena, talvolta coincidendo ma più spesso distaccandosene, con sfaccettature 'misanthrope' ed aristocratiche che ne hanno contraddistinto anche la complessa personalità. Uomo di poche parole, poco propenso ad offrire spiegazioni al suo fare o a cercare teorie che ne giustificassero le scelte, Lewerentz ha affidato tutto ciò che aveva da dire esclusivamente alla sua opera, una delle più significative fra quelle sviluppatesi ai margini della modernità. Associato ad Asplund, partecipa e vince il concorso per l'ampliamento del cimitero sud di Stoccolma, il famoso Skogskyrkogård, ma a causa delle vicende legate alla sua realizzazione non vedrà riconosciuto il proprio ruolo decisivo.

È spirito critico e libero; si taglia i baffi quando Hitler, che li porta simili ai suoi, sale al potere. Carattere tutt'altro che semplice, è considerato cattivo organizzatore, incapace di tenere fede agli impegni presi; ciò si spiega con la sua naturale attitudine a rimettere ogni volta il progetto in discussione, a cercare oltre il confine del già noto. Colin Wilson - tratteggiando la sua personalità - cita Eraclito: "*se non cerchi l'introvabile, non lo troverai mai*". Di fatto Lewerentz dimostra ogni volta di saper trovare soluzioni assolutamente personali, fuori da qualsiasi consuetudine, e tuttavia assolutamente pertinenti al tema. È negli ultimi anni di attività che il suo pensiero 'obliquo' si manifesta con tutta la potenza; mentre nelle prime opere 'neoclassiche', come la celebre cappella della Resurrezione allo Skogskyrkogård, solo alcuni dettagli rivelano la sua 'eversiva' originalità, nei complessi parrocchiali di San Marco a Stoccolma

(1956) e di San Pietro a Klippan si assiste ad una programmatica elusione delle regole intesa come principio progettuale, propria di un nuovo modo di pensare e costruire l'architettura.

I temi affrontati da Lewerentz durante la sua lunga carriera spaziano dal disegno della città a quello dell'oggetto industriale, arrivando ad includere anche la grafica pubblicitaria: suoi sono i manifesti e i logo prodotti per l'Esposizione di Stoccolma del 1930. Il maestro svedese fu anche autore di numerosi brevetti per la costruzione di infissi metallici, della cui realizzazione per un lungo periodo si è occupato come imprenditore. Durante quegli anni egli trasferisce la residenza da Stoccolma a Eskilstuna, trasformando l'attico della sua fabbrica in abitazione e studio, secondo l'antico costume di tenere la casa e il luogo di lavoro a contatto diretto.

Più tardi Lewerentz si trasferisce a Skanór, piccolo elegante centro turistico della Svezia meridionale dagli inverni miti, a motivo delle cattive condizioni fisiche della moglie; essendo questa costretta su di una sedia a rotelle, di comune accordo decidono di abitare in una casa ad un piano, che l'architetto rinnova. A Skanór egli produce i progetti più rivoluzionari, che lo porteranno a riempire nuovamente le pagine delle riviste specializzate, non solo scandi-nave.

Con la morte della moglie Lewerentz lascia Skanór, troppo isolata, e si sposta nella città universitaria di Lund, ancora nella regione meridionale del paese, grazie all'affetto e alla stima del giovane collega Klas Anshelm, che non solo gli mette a disposizione una piccola casa di sua proprietà, ma si occupa di trasformarla e ampliarla secondo le esigenze dell'architetto. L'intervento più consistente è la realizzazione di un nuovo corpo per lo studio; il luogo è molto speciale, perché non ha finestre, è illuminato esclusivamente da tre lucernari aperti ad intervalli uguali nella copertura, e ha le pareti dipinte di nero in basso e rivestite di alluminio in alto per diffondere la luce: da ciò l'appellativo di black box, scatola nera. L'abitazione è scelta da Anshelm anche per la sua vicinanza all'ospedale cui l'anziano architetto deve sempre più spesso ricorrere negli ultimi anni di vita, dedicati per lo più ad ordinare l'archivio dei suoi disegni.

Lewerentz muore a Lund a novant'anni, poco dopo la realizzazione del chiosco dei fiori al cimitero est di Malmö, costruzione elementare ed asciutta: ultimo ampliamento di un'opera che lo aveva visto esordiente professionista sessant'anni prima, quando si era aggiudicato il concorso per la realizzazione di quel complesso cimiteriale; questo piccolo lavoro rappresenta, per un uomo che amava parlare solo attraverso l'architettura costruita, il testamento spirituale.

La casa di Peter Celsing a Klockberga

La sua opera rappresenta un importante punto di riferimento per la cultura nordica del dopoguerra; l'interesse per il Rinascimento italiano, la familiarità con il mondo nordafricano, i numerosi viaggi in Nordamerica, ne fanno un personaggio estremamente colto, capace di mettere assieme la cultura classica mediterranea, i principi del movimento moderno, le espressioni del regionalismo e le nuove esigenze sociali sviluppatesi in Svezia. Lavora con Lewerentz, assiste alla costruzione della sede dell'Unione degli studenti a Vastmanland progettata da Aalto, è amico di Fehn e di Utzon; architetto completo, unisce ricerca a operosità, tradizione a modernità, libertà a classicità.

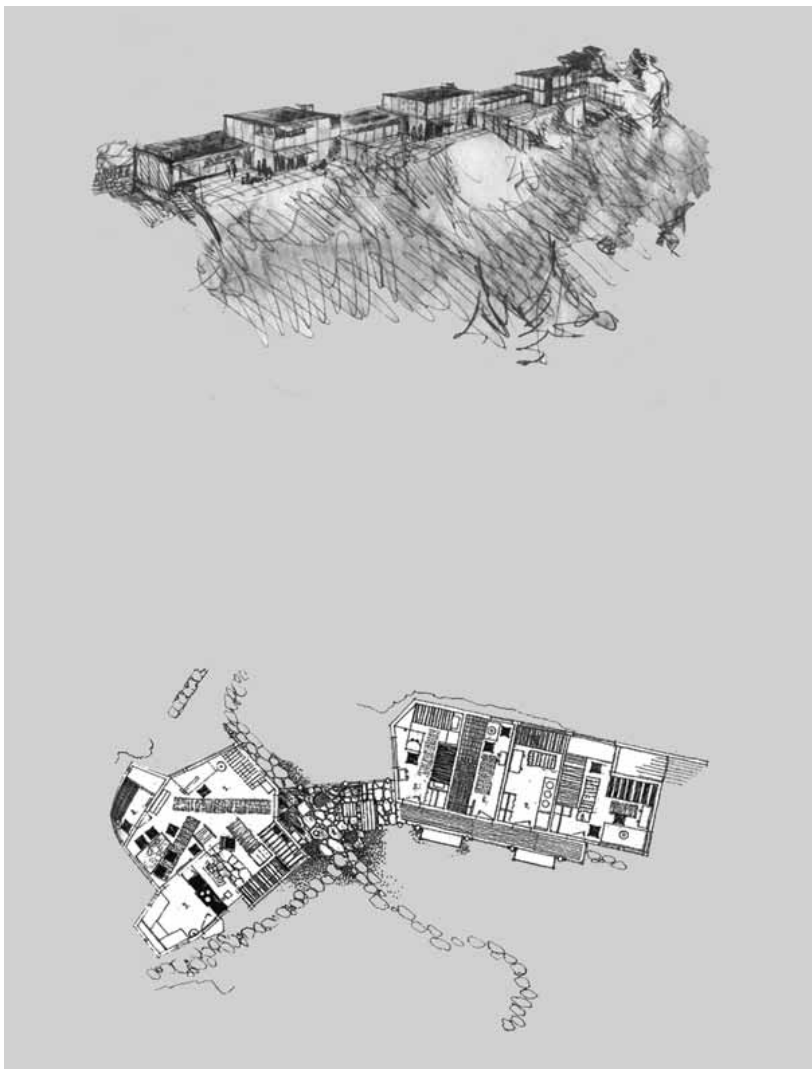
Questi aspetti della sua complessa personalità emergono nel racconto che il figlio Johan fa del lungo processo progettuale - in realtà mai conclusosi - per la casa a Drottningholm, in una delle aree residenziali più belle attorno a Stoccolma. *"Da ragazzo Celsing trascorreva i mesi estivi nella casa di campagna dei suoi genitori in quella zona, e la conosceva perciò bene quando nel 1960 acquistò la proprietà a Klockberga. Questa si componeva di tre edifici, che mio padre intendeva ristrutturare, ma poi le cattive condizioni suggerirono la sostituzione di uno. È interessante notare come alcune soluzioni siano state collaudate in questa più piccola situazione per successivi progetti maggiori, ad esempio gli "occhi" nel prospetto sud, che anticipano l'alzato sulla corte dell'edificio per il Circolo degli studenti a Uppsala (quando lavorava al disegno delle finestre circolari mio padre si procurò riproduzioni di motivi di Piero della Francesca)... Intorno al 1966 cambiò ancora idea e le piante divennero più compatte, anche se l'impianto rimase simile: il risultato fu un organismo di forma quadrata. Indipendente dagli altri due edifici e di aspetto monumentale, la nuova casa prevista aveva un rapporto con le preesistenze fatto di sottili geometrie e di studiate angolazioni... Gli schizzi per le modifiche da apportare al disegno dei prospetti furono influenzati da alcuni suoi interessi sviluppati in quel periodo, l'opera di Piranesi e quella di Soane. Nel 1967, quando stava lavorando al progetto per il palazzo della Filmhuset a Stoccolma, studiò una nuova casa nella parte nord del lotto, che ebbe l'idea di collegare alle due esistenti con loggiati in vetro... Alla fine vi rinunciò, e pensò a un intervento sull'edificio in cui già abitavamo; possiamo chiedercene il perché, visto che probabilmente essa rappresentava la soluzione più difficile da affrontare, ma era nel suo carattere evitare di fare troppe cose nuove... Nella casa così come è oggi si possono individuare molti motivi presenti fin dall'inizio, anche se diluiti nella forma; ad esempio vi sono tracce dell'ottagono ori-*

ginale in un campo del soffitto sovrastante il tavolo da pranzo. Un aspetto rilevante del disegno degli interni è che tutti gli ambienti sono disegnati tenendo presente i mobili e gli arredi ricevuti da mio padre in eredità; per fare un esempio, il soffitto del soggiorno deve la sua attuale dimensione e forma al fatto che nessuna delle pareti della stanza poteva essere abbastanza grande da accogliere l'arazzo che vi appese... Tra il 1972 e 1973, cioè verso la fine della sua vita, cominciò a lavorare intensamente ai disegni per una bassa estensione del lato sud della casa, pensata come dimora per la vecchiaia sua e di mia madre: una stanza da letto, uno studio, una camera 'tuttofare', una cucina e un bagno; il tutto contenuto in un edificio molto piccolo caratterizzato dalla forma concava della facciata sud. Questo suo incessante bisogno di progettare può essere un'indicazione di come, nel pensiero di Celsing, Klockberga non dovesse affatto essere quell'unità conclusa così come oggi può apparire".

Note

¹ La successione dei tre scritti qui di seguito riportati, indagando su opere particolari di tre maestri svedesi quali Asplund, Lewerentz e Celsing, tende a porre l'accento su una comune attenzione per la persona quale centro del progetto. Il debito culturale che l'autore sente di dover ribadire ai maestri del nord è alto, e le difficoltà in cui versa la credibilità del progetto di architettura in Italia in questi tempi viene sentito come conseguenza di una perdita di centralità da parte degli architetti operanti nei confronti della persona, nella sua interezza di corpo ed anima, concezione che fu al centro di quella vera rivoluzione che fu l'ascesa del modernismo europeo tra le due guerre nella prima metà del '900. La speranza è che le nuove generazioni non si lascino trascinare nelle perverse districte sugli stilemi e formalismi del contemporaneo, ma piuttosto sulla riflessione nel merito delle finalità che ogni progetto, per essere significativo, deve porsi.

Proprio per ciò in questo volume sono stati ripubblicati i tre scritti che seguono, proposti in una stesura sostanzialmente simile alla originale che era quella proposta nel bel libro di A. Cornoldi, *Le case degli architetti*, Marsilio, Venezia 2001.



Arne Korsmo, casa in Planetveien, Oslo 1955

Knut Knutsen, casa per vacanze, Portør 1949

Il progetto domestico di Arne Korsmo e Knut Knutsen tra artefatto e natura¹

Analizzare l'architettura costruita comporta necessariamente il doversi soffermare sull'indagine della sua forma. Non è però semplice parlare della forma ora che il mondo dell'architettura appare fortemente caratterizzato dalla frenetica ricerca di espressioni sempre più al limite, nel senso della riduzione come della complessità, in un momento in cui, cioè, la maggior parte dell'interesse delle scuole, oltre che delle principali riviste internazionali, è rivolto verso l'immagine del manufatto, spesso a scapito delle ragioni di fondo del progetto stesso.

Se, da un lato, la diffusione delle informazioni, sempre più ampia e veloce, contribuisce ad accentuare tale tendenza dilatandone ulteriormente gli effetti di ritorno, dall'altro non si può negare che il panorama generale possa favorire il nascere di nuove vie espressive che potrebbero trarre linfa vitale - come già in alcuni casi si vede - dall'ibridazione, dal mescolamento e dalla contaminazione delle diverse culture ed esperienze espressive. Ruolo determinante in questa prospettiva di sviluppo della cultura possono essere le cosiddette periferie culturali², luoghi cioè dove una distanza, intellettuale spesso prima che fisica, dal purismo filologico del "centro" offre all'architetto una maggiore libertà di movimento nella ricerca delle ragioni di fondo del progetto e dell'espressione formale, che è e resta il risultato ultimo di ogni ragionamento sull'architettura. Il presente scritto, pur trattando della forma, proverà a spostare l'attenzione sulle ragioni che la sostanziano; o meglio su quei valori che l'oggetto-architettura nella sua concreta fisicità comunica a noi utilizzatori che la percorriamo e viviamo³.

Peraltro la forma ed i valori che ne sono all'origine sono aspetti che ci interessano ancora di più se provengono da quei luoghi che, come la Norvegia, sono stati tradizionalmente poco indagati dalla storiografia ufficiale. In particolare poi la questione risulta essere ancora più stimolante se, come nel caso del presente volume, si pongono a confronto opere di due maestri di quella cultura generalmente presentati come portatori di vie alternative: Arne Korsmo e Knut Knutsen.

Arne Korsmo, il modernista, rappresenterebbe l'architetto dal respiro internazionale, colui che tra le due guerre contribuisce in maniera decisiva, insieme ad Ove Bang, ad imporre il nuovo linguaggio razionalista in un paese fortemente radicato alla propria tradizione costruttiva, reo così, agli occhi dei conservatori ad oltranza, di aver minato il ruolo della memoria intesa gene-

ricamente come mescola di storia e cultura propria⁴, espressione, in ultima analisi, della propria dignità di libera nazione⁵.

Knut Knutsen incarnerebbe, invece, le ragioni di quell'altra parte degli architetti ed uomini di cultura norvegesi che, benché dichiaratamente moderni, sarebbero i paladini del rispetto della tradizione nel senso di un dinamico rapporto con quanto fino ad allora tramandato⁶; portatore, dunque, di un'architettura organica capace di mettere in relazione il nuovo con il paesaggio, apparentemente in contrasto con quella parte dei suoi contemporanei (di cui Korsmo è il simbolo) che, per omaggiare culture non omogenee allo spirito norvegese, finiva per "inquinare" con le proprie architetture una natura che le avrebbe sentite come aggressive, veri e propri corpi estranei, portatori di valori diversi ed incompatibili con il mondo e lo spirito norvegese.

Riprendendo delle tesi già esposte in altro contesto⁷ si intende qui affermare una sostanziale similitudine negli interessi e nel lavoro di Korsmo e Knutsen, ben più profonda dei pur differenti linguaggi formali con cui, talvolta, i due architetti si sono espressi. Lo stesso Knutsen ha peraltro adoperato in molte opere il "vocabolario razionalista", e non a caso i due architetti lavorarono insieme firmando congiuntamente il progetto della sistemazione generale della mostra "Vi Kan"⁸ tenutasi in Oslo nel 1938, evento che sancì il definitivo affermarsi del modernismo in Norvegia.

Inoltre se l'attitudine internazionalista di Korsmo è stata sempre sottolineata, più raramente si è posto l'accento sui debiti che Knutsen ha contratto nel tempo nei confronti di architetti stranieri suoi contemporanei (come Aalto, Wright, Lewerentz, Asplund oltre che Le Corbusier)⁹.

A proposito di questo ultimo aspetto del lavoro di Knutsen sarebbe interessante indagare ulteriormente come mai, ad un certo punto della sua attività¹⁰, egli abbia spostato l'attenzione dai più "duri" razionalisti a quel gruppo di architetti che incominciavano a ripescare nella tradizione o nel vernacolo in genere, verso cioè l'ala "espressivista" del moderno.

Per ritornare all'interesse specifico del presente contributo si intende affermare come centrale in tutta la produzione dei due architetti un coerente rapporto tra forma, insediamento e natura. Un rapporto di complicità e coinvolgimento con lo spazio in cui si va ad inserire l'opera che è esistenziale, direi quasi genetico, prima ancora che intellettuale.

Nel termine di "natura" è insito il concetto di nascita¹¹ e trasformazione, di qualcosa che ha cioè di per sé stesso un senso di dinamismo e mutevolezza: da ciò appare evidente come, per un popolo dove il rapporto con

questo ente risulta essere totalizzante in quanto ogni individuo è quotidianamente costretto ad un confronto-scontro con le sue manifestazioni più varie (freddo, neve, vento, lunghe notti e lunghi giorni, essa natura si carichi di un valore mistico, nel senso ovviamente di una mistica sensistica, tutta insita nella concretezza dell'evento naturale stesso.

L'uomo scandinavo - ma quello norvegese in particolare - si rapporta dunque al mondo che lo circonda come ad un Dio Madre¹², ad un ente immanente, vivo e pulsante, da cui prendere con libertà ma con rispetto, nella consapevolezza che ogni cosa che ne modifica la superficie ne deve essere degno, capace cioè di favorire l'incontro dell'uomo con il suo Dio¹³.

Un testimone autorevole di questa tradizione è lo stesso storico dell'architettura Christian Norberg-Schulz¹⁴, norvegese anch'egli, che nei suoi studi si è fondamentalmente interessato del rapporto artefatto-natura e dei significati propri della forma costruita.

In un recente lavoro, riassumendo quanto elaborato nel lungo tempo della sua ricerca, egli afferma che *"il paesaggio abitato diventa così (per mezzo dell'architettura, n.d.a.) paesaggio compreso in cui l'uomo prende posto tra terra e cielo, facendone un uso rispettoso e abitandovi poeticamente"*¹⁵.

In questa prospettiva è fondante, per il noto studioso, un rapporto stretto e coinvolgente tra uomo e natura capace di superare *"[...] il rapporto tradizionale di soggetto-oggetto che a partire da Cartesio aveva dominato la visione del mondo, causando la frattura tra pensiero e sentimento"*. In tale quadro va intesa la ripresa che Norberg-Schulz fa del concetto eideggeriano dell'uomo come Dasein (essere nel mondo), di un uomo cioè che *"non ha una posizione prioritaria (tra le cose, n.d.a.), ma "co-esiste", nel senso di presenza, tra tutto quello che è [...]. Così l'uomo da osservatore diventa partecipante, e il mondo si presenta come totalità"*¹⁶. In particolare, per quanto riguarda l'architettura, egli ribadisce che *"in maniera più soddisfacente di qualsiasi altra arte essa è tipicamente intersoggettiva, e volta all'impegno di offrire all'uomo un radicamento nello spazio e nel tempo."*

*Ma, dato che la vita è movimento ed elude le radici, non si tratterà in questo caso di un appoggio fisso, bensì di un luogo-struttura che "apre" un mondo"*¹⁷.

Siamo pronti a questo punto ad affrontare il lavoro di Korsmo e Knutsen con un diverso angolo visuale rispetto alla pura analisi linguistica; si cercherà dunque di mostrare come l'insediarsi in un sito, il movimento e l'adeguarsi a diverse e mutevoli necessità abitative siano i significati di fondo e i più durevoli del lavoro dei due architetti. Per questa analisi ci si riferisce in parti-

colare alle due case che costruirono per loro stessi: per Korsmo, cioè alla casa in Planetveien ad Oslo realizzata nel 1955¹⁸, mentre per Knutsen ci si riferisce alla sua casa di vacanze realizzata a Portør lungo la costa a sud di Oslo nel 1949. Partendo dall'atto fondativo delle due opere notiamo che Korsmo realizza la propria casa come parte di un insieme ritmico e modulare, apparentemente ripetitivo ma che ad una analisi più attenta mostra delle leggere differenze formali tra le tre unità abitative che compongono l'insieme; così come in natura i chicchi di grano che compongono una spiga sono solo in apparenza uguali, mostrandosi diversi ed unici nella realtà se confrontati l'uno affianco con l'altro. Se, d'altronde, è lo stesso architetto che ricordava il debito che aveva nei confronti del padre botanico per quanto riguardava la sua capacità di guardare "dentro" le strutture della natura¹⁹, questa attenzione alla variazione nell'unità appare un aspetto preminente della sua casa in Planetveien.

Di contro, la casa di Knutsen cerca quasi di sparire alla vista del visitatore, mimetizzandosi con lo skyline della costa, realizzando cioè una forma dichiaratamente zoomorfa che si mostra come una corteccia grossa e materica, simile a quella degli alberi che la circondano. L'insediarsi diviene un porsi tra le cose, palesando l'aspirazione a dissolversi in quanto artificio per diventare natura essa stessa.

Il tributo alla natura qui è palese, espresso nel gesto di segnare con un tetto il luogo che l'uomo le sottrae momentaneamente; tetto realizzato con le materie che il luogo mette a disposizione, come il legno, e che si poggia direttamente sulla roccia per trovare la base ed il sostegno²⁰. Inoltre la conoscenza degli eventi naturali del sito, come il forte vento battente dal mare fa sì che la forma architettonica ne venga condizionata, non ergendosi a contrastarlo, ma piuttosto alzando un tetto fortemente spiovente capace di deviarlo senza esserne distrutta²¹. La casa di Korsmo, invece, appare all'esterno caratterizzata dall'alternanza di un volume più basso e chiuso (contenente la cucina) con uno trasparente ed etereo (in cui si trovano il soggiorno e superiormente il letto-studio. Se l'immagine esteriore pare denunciare tributi a più noti personaggi del periodo come Eames o Mies van der Rohe, in questo caso la volontà profonda del progettista narra di uno spazio domestico tutto interiore in cui la faccia esterna diviene trasparente come se un'antica stue avesse perso la corteccia lignea esteriore, ma dove i valori dell'interna spazialità ne sono in diretta continuità²². In questo caso la volontà di astrazione che la forma esteriore trasmette contiene una più sostanziale vicinanza con i processi naturali, ove le forme si determinano

per aggregazione di parti semplici dalle geometrie elementari. *"Gli oggetti esistono solo nella visione, nella mano, nella pura, fragrante atmosfera di un canto e della luce, vicina all'essenza dell'essere, come catalizzatore tra i sogni dell'uomo ed il divenire delle cose"*, scrive Cristian Norberg-Schulz descrivendo perfettamente questa modalità di percezione delle cose del mondo da parte dei nordici, e a maggior ragione per un artefice così sensibile come il maestro norvegese²³.

Korsmo peraltro riteneva che la tecnologia del suo tempo fosse in grado di offrire all'uomo la possibilità di realizzare una più profonda fusione con la natura, di cui non andavano più replicate le forme ma compresi i processi costitutivi per far sì che le cose stesse potessero esprimere nuovi contenuti ad essa coerenti.

L'uomo aveva cioè finalmente l'opportunità di squarciare il velo dell'oscurità e della non conoscenza, come la torre-coltello che segnalava l'ingresso alla mostra "Vi Kan" intendeva ricordare.

Abbiamo detto, tornando alla casa di Knutsen, che il tetto genera un luogo della natura reso interno e domestico; ma oltre a quello effettivamente coperto, a causa della configurazione ad arco del volume della casa - ottenuta rotando le due parti (quella giorno piuttosto compatta e quella notte più allungata) in corrispondenza del patio vetrato coperto - si può individuare uno spazio esterno dal forte valore di internità. Oltretutto la curvatura del corpo della casa permette di godere per un più ampio tempo dell'irraggiamento solare. Similmente ad un organismo vegetale, Knutsen fa sì che la relazione con gli agenti esterni come il sole ed il terreno condizioni la forma dell'organismo architettonico, deformandolo.

Quanto detto rende più comprensibile come mai per passare dallo spazio-giorno alle camere da letto si passi per l'esterno, pur se sotto il ripido tetto; possiamo infatti ragionevolmente supporre che quell'esterno è esso stesso casa, o, viceversa, che le parti d'artificio hanno lo stesso carattere dei luoghi naturali, permettendo all'opera di dissolversi come architettura (artificio) per divenire natura. I primi schizzi di progetto chiariscono questa aspirazione di Knutsen, mostrando la casa come una piccola sporgenza tra le masse delle rocce della costa²⁴.

Se quindi per Korsmo la comprensione delle dinamiche naturali lo porta alla considerazione che lo spazio della casa deve essere un "utensile" disponibile con pochi spostamenti ad adattarsi a diverse circostanze modificando così di continuo la sua configurazione (si pensi al soggiorno-cavea dove, togliendo le due scale, lo spazio diviene libero per accogliere l'occasionale

pubblico rispetto al quale l'atrio, con la sua luce zenitale, si trasforma in un palcoscenico; oppure alla cucina dove sollevato il tavolo ed aperto un armadio, lo spazio si trasforma in tradizionale laboratorio; oppure ancora al piano superiore dove il sollevarsi dei letti lascia libero lo spazio che diviene studio dell'architetto), un'intenzione analoga la ritroviamo, pur se in forme diverse, nella casa di Knutsen.

Infatti in questo caso la zona delle camere da letto, inizialmente più piccola, si amplia successivamente, allungandosi per adeguarsi alle mutate esigenze abitative, così come accade agli organismi viventi che nel tempo si trasformano in relazione a nuove cause o stati di crescita.

Benché restiamo convinti che quanto detto non esaurisce le valenze delle due case prese in esame, consapevoli inoltre che molti altri fattori costituiscono il lavoro dei due maestri nordici, ci è sembrato utile forzare la lettura secondo questo angolo visuale perché il sempre citato rapporto uomo-natura è, per questi architetti, prevalente oltre che certamente caratterizzato da una tensione vitale assai diversa da quella che permea l'attività della maggior parte dei colleghi continentali o dell'area mediterranea. In questa prospettiva anche il successivo lavoro di Reima Pietilä, Eero Saarinen, Jørn Utzon e Sverre Fehn assume una dimensione nuova e stimolante per chi la voglia analizzare. È necessario cioè recuperare la consapevolezza che nell'architettura ci sono valori di fondo da doversi indagare ben prima di optare per l'adesione ad una moda linguistico-formale emergente o in auge. Le opere di questi architetti restano d'esempio proprio per il loro vitale rapporto con le dinamiche naturali, dimostrando come l'architettura permetta di giungere per le sue proprie vie alla consapevolezza di fenomeni che altri uomini raggiungono con differenti forme di conoscenza. I filosofi e gli scienziati contemporanei ci aiutano a focalizzare il nostro rapporto con le cose quando affermano che *"la nuova interpretazione del rapporto arte-natura su cui si impernia la scienza moderna della natura, con la preminenza accordata alla componente soggettiva, pone le condizioni per una completa risoluzione dell'oggettività della natura entro la sfera del soggetto, in quanto che è egli stesso a stabilire i parametri di comprensione della natura"* ²⁵. Tutto ciò ben prima dell'adesione alle diverse mode o linguaggi, emergenti o in auge.

Certo non intendiamo dire, con Hegel, che *"la natura è un modo di essere del pensiero, la sua determinazione esterna"* ²⁶. Quanto esiste viene da lontano e noi abbiamo il diritto-dovere di tutelarla. In questo quadro si inserisce il necessario lavoro dell'architetto il quale produce artefatti, nuovi oggetti

che contribuiscono ad alterare la struttura del mondo che ci circonda, entrando a farne parte. In questo senso la sensibilità di architetti come Korsmo o Knutsen, ma potremmo aggiungere Asplund, Lewerentz, Dudok e Aalto (per restare tra i maestri del nord), ci ha lasciato in dono opere in cui la forma racconta, prima di ogni altra cosa, della capacità di usare un sito e le sue diverse materie entrando in unione con la natura vivente (urbana o non che sia), sempre proponendo ipotesi disponibili alla modificazione, al mutamento che gli uomini ed il tempo ne avrebbero fatto. La buona architettura per sua indole non allontana l'uomo dalla natura, è sempre ecologica anche quando trasforma sostanzialmente un sito, in quanto ha la forza di divenirne parte pur se in forma "culturale": di arte-fatto, appunto.

¹ Il presente articolo è già stato pubblicato nel volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo e Knut Knutsen, due maestri del nord*, Officina, Roma 1999.

Si è deciso di ripubblicarlo in quanto racconta l'esperienza di due grandi architetti e maestri del moderno norvegese ancora poco conosciuti in Italia, maestri che seppero innestare il nuovo spirito e linguaggio dell'architettura moderna scandinava nel tronco della tradizione nazionale, generando due scuole che, nel solco della modernità, ancora vivono e sono produttive.

² Si pensi alle esperienze fatte nel Portogallo negli ultimi due decenni o a quelle del centro e del sud America che oggi si propongono ad un vasto pubblico di lettori. La forza e l'originalità di queste come di altre esperienze nel tempo ritenute marginali va comunque colta "spogliandosi" dei pregiudizi interpretativi, tipici del colonizzatore, pena la non comprensione degli aspetti più vitali e profondi di quelle esperienze.

³ Nel parlare dell'opera realizzata, o meglio della configurazione della sua immagine, C. Norberg-Schulz ricorda che "...un'immagine non è né un segno né un simbolo, anche se può contenerli. Mentre il segno ha una funzione indicante e il simbolo una funzione sostitutiva, immagine è qualcosa di nuovo e di peculiare. Non rappresenta un altro da sé, ma, come ben dice Gadamer, raduna un mondo e quindi oltrepassa le sue componenti costitutive. Ciò è più che mai valido per l'immagine architettonica, che è un'espressione corporea di presenza, una *imago mundi*". C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996, p. 11.

⁴ Si rimanda per questo aspetto al saggio dello scrivente presente in: Gennaro Postiglione (a cura di), *Funzionalismo norvegese, Oslo: 1927-1940*, Officina, Roma 1996.

⁵ Ci sembra interessante segnalare che Gianni Micheli, nello scrivere la voce "Natura" per l' "*Enciclopedia Einaudi*", riporti che un acuto studioso dell'idea di natura, Robert Lenoble, ha "[...] rilevato che la parola "nazione" (latino *natio*) ha la medesima origine di "natura": significa "nascita". Cfr. la voce Natura, "*Enciclopedia Einaudi*", Torino 1980, vol IX, p. 714.

⁶ Sul concetto di tradizione si incentra il saggio di Paolo Giardiello (pubblicato nel volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo...*, cit.

⁷ Cfr. Nicola Flora, 1927-1940: *Edifici a carattere pubblico ad Oslo tra artificio e natura*, pp. 46-72, in Gennaro Postiglione (a cura di), *Funzionalismo...*, cit.

⁸ "*Vi Kan*" (Noi Possiamo) era il nome della mostra che celebrava il Giubileo dei Cento anni dell'Associazione di Artigianato e Industria, comprendente edifici industriali, fontane, stands dell'artigianato, padiglioni oltre ristoranti e sale congresso.

Per maggiori informazioni si vedano C. Norberg-Schulz, *Il funzionalismo in Norvegia*, e Rosa Losito, *Le parole del funzionalismo. "Byggekunst" 1921-1939*, idem.

⁹ Cfr. A.S. Tvedten, B.E. Knutsen, *Knut Knutsen*, Oslo 1982.

¹⁰ I due architetti per un certo periodo avevano lo studio insieme e, secondo quanto ci ha riferito in un incontro diretto lo stesso figlio di Knutsen, alcune opere degli anni '30 che portano la firma di Korsmo sarebbero state elaborate insieme.

¹¹ "[...] Natura" indica l'insieme delle cose esistenti, con particolare riferimento, più che alla loro configurazione data, ai loro principi costitutivi essenziali. La stretta connessione fra totalità ed essenzialità è espressa in modo pregnante dalla stessa etimologia della parola ("natura" deriva dal verbo latino *nasci* - nascere - omologo del verbo greco "essere generato"): tutte le cose, nascendo, si realizzano

sempre secondo una loro caratteristica propria e immanente". Cfr. G. Micheli, voce Natura in "Enciclopedia" ..., cit., p. 714.

¹² Nicola Flora, 1927-1940: *Edifici...*, cit., pp. 46-47.

¹³ Questo sentire è talmente radicato nel norvegese che si arriva al caso limite dell'architetto Tarjei Moe che, realizzando nel 1977 la propria casa ad Oslo, pone la propria camera da letto all'ultimo livello, in un luogo coperto ma aperto così da poter stare sempre in contatto con l'amata natura!

¹⁴ C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996, p. 51.

¹⁵ Idem, p. 10.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, p. 11.

¹⁸ Per una lettura ed analisi più dettagliata di questa opera si rimanda al saggio di Gennaro Postiglione presente nel volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo...*, cit.

¹⁹ Korsmo stesso ha scritto: *"Da mio padre botanico [...] ho avuto la mia prima lezione sull'architettura e sulla relazione dei diversi oggetti nello spazio"*. Prendendo una pianta e descrivendone le proprietà al piccolo figlio avrebbe detto: *"Questa è la pianta, dalla radice alla cima. Ha un nome latino che ne descrive le proprietà. Potresti vedere com'è attraverso un microscopio. La sua struttura, che la rende una pianta, è l'edificio. In mezzo al campo si erge tra amici e nemici, in una relazione assai precaria. Ma soprattutto guarda la radice"* (traduz. dell'autore); cfr. C. Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*, Oslo 1986, p. 28.

²⁰ Questo modo di generare uno spazio come un luogo sotto un tetto che delimita l'orizzonte, stabilendo un rapporto di continuità, nella differenza, tra artefatto e natura, è stato ripetutamente indagato da Sverre Fehn, certamente il più significativo architetto contemporaneo norvegese, che nella sua opera ha ripreso temi dei due maestri. In particolare si pensi al progetto per il museo a Roros, oppure il museo di Aukrust.

²¹ Ci sembra interessante segnalare l'analogia, probabilmente casuale, tra le case di vacanza che Umberto Riva realizza a Stintino in Sardegna nel 1972 e la casa di Portor di Knutsen, per lo meno per quanto riguarda l'adeguarsi della forma architettonica al condizionamento del forte vento che in entrambi i luoghi è presente, oltre a quel senso di "accucciarsi" della casa dietro a delle masse - per Riva artificiali, di progetto, per Knutsen naturali come le grande rocce arrotondate - che mostra come percepire la natura come vivente può condurre architetti in tempi e paesi distinti ad atteggiamenti formali simili.

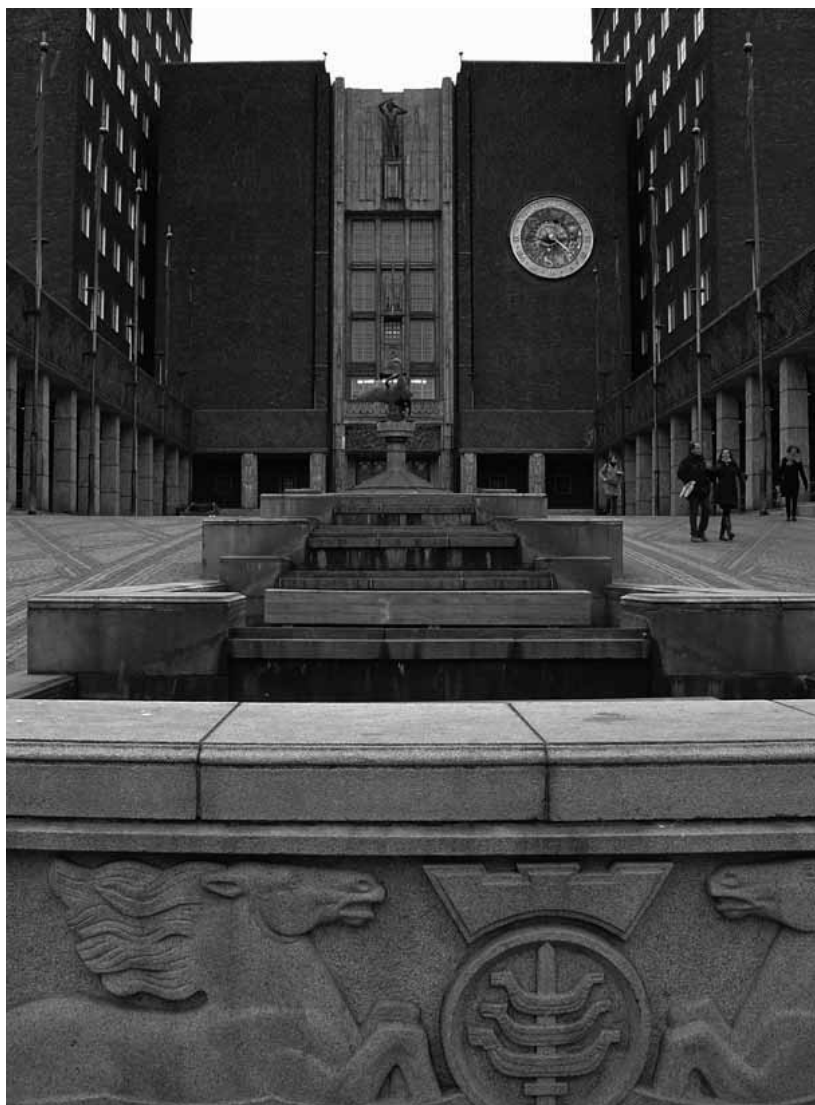
²² Sulla struttura della casa tradizionale - "stue" - si rimanda al saggio di Gennaro Postiglione nel volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo...*, cit.

²³ C. Norberg-Schulz, *The functionalist...*, cit, p. 22 (traduzione dell'autore).

²⁴ Ci sembra interessante segnalare come il passaggio in esterno tra la zona giorno e quella delle camere sotto il profilo dell'architettura sembra ripetere uno schema comportamentale assai simile nei sensi, se non nelle forme, a quelli della casa a Les Mathes che Le Corbusier realizzò quattordici anni prima, sempre, peraltro, come casa di vacanze!

²⁵ Voce "Natura" in *Enciclopedia...* cit., p. 750.

²⁶ Idem, p. 751.



Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson, Municipio ad Oslo, 1916-1950

Edifici pubblici ad Oslo: il caso del Municipio di Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson¹

Due sono i modi con i quali ci si può porre di fronte alle concrete espressioni della cultura di un popolo: uno è abbandonarsi, liricamente, alle suggestioni ed al fascino che il primo contatto può suscitare; il secondo è ritornare con calma sui luoghi, facendo stratificare lentamente pensieri ed idee, confrontando ed analizzando al fine di una conoscenza più ponderata ed analitica. Entrambe le vie finalizzano, nel nostro caso, il conoscere al capire, il capire al fare. Nel presente contributo proveremo a ripercorrere, anche in senso temporale, queste due modalità complementari del conoscere.

Premessa

Gli uomini e le idee si muovono per il mondo secondo vie e modi non sempre semplici da seguire, percorsi non lineari pieni di accadimenti che si accavallano a cui la Storia prova a dare un criterio ed una logica. Ma poi accade che altri uomini, sempre secondo strade tortuose, si trovano a ritornare in quei luoghi o tra quei popoli cui la Storia aveva assegnato il ruolo della comparsa. Più spesso del tutto dimenticato. Cambiando il punto di osservazione, modificando i valori ed i riferimenti, fatti, persone e oggetti assumono nuovi sensi. La Norvegia: grande terra con un piccolo popolo e poche città "degne" di questo nome; ovviamente per noi europei continentali - centro della Cultura - poco meno di una provincia! La Storia ti ricorda però che quel popolo, un tempo, aveva avuto ben diverso ruolo nelle vicende italiane: quei terribili vichinghi, nord-men, intorno all'anno mille scesero dalle loro terre in Francia e poi nel Meridione d'Italia, e con Ruggero resero queste terre unite e rispettate, un Regno¹. Imbattibili naviganti e commercianti, pochi per un territorio così vasto ed appetibile e con un mare che entra profondamente nelle vallate a formare mitici fiordi; mare così ricco di pesce da potere riempire le stive di superbe e veloci navi in grado di portarlo nel più ricco e famoso Mediterraneo. Così la terribile Peste, decimandoli, li espone all'invasione degli svedesi facendoli precipitare nella "lunga notte" da cui usciranno dopo cinque secoli per darsi una costituzione già liberale². Da sempre uomini profondamente liberi quindi, senza mai essere stati servi della gleba; commercianti e navigatori naturalmente predisposti a divenire un popolo di individui pieni di rispetto per le proprie tradizioni ma anche moderni borghesi in quel secolo XIX che avrebbe portato nelle forme delle arti il loro religioso senso della Natura, viva e pullulante di spiriti e presenze. Luterani duri e tenaci come solo chi è abituato da

sempre a conoscere il senso e la misura del proprio limite fisico per confronto con la potente Natura sa essere, trovano in Peer Gynt la formalizzazione del millenario amore-rispetto per quelle colline bianche per nove lunghi mesi all'anno, illuminate da un sole tenue che per troppe settimane non si alza mai dall'orizzonte. Ibsen e Grieg raccontano e musicano ansie e desideri che diventano universali³. Solo nel 1905 divengono una Nazione libera ed indipendente, un popolo con uno dei più forti partiti Socialisti della moderna Europa. Munch, alcuni anni prima, condensa lo sgomento di un popolo e di un'epoca di fronte al baratro della millenaria solitudine cui la prima Grande Guerra dà un altro tributo di Morte e Disperazione. Il suo "Urlo" è potente e lacerante, ma il Continente non lo sente, ed i presagi di morte e terrore si sveleranno molto più tardi nei colti e raffinati tedeschi.

Un popolo così, che aveva provato sotto il regno svedese a divenire moderno importando dal classicismo tedesco esempi di architetture capaci di dare "decoro" urbano a quelle poche città da sempre spoglie e disadorne di monumenti per il gusto continentale, aveva difficoltà a trovare la propria dignità ed orgoglio nel mondo dell'Architettura. Timori reverenziali e senso di inferiorità facevano guardare all'Europa, ed in particolare a Berlino, come un riferimento sicuro. Edifici classicisti incominciarono a dotare le città di architetture che portavano con sé altri valori, come il senso di quella Città di Pietra tanto lontana dalle antiche case in legno a tronchi senza chiodi o a telai con tavole di chiusura della tradizione costruttiva norvegese, tanto da far nascere la dura reazione di nostalgici nazionalisti che si batteranno contro "l'arte dello straniero" in favore di quei valori che questa nuova architettura sembrava tralasciare o, peggio, ripudiare. È proprio questa divaricazione di atteggiamenti che crea una situazione locale così particolare da renderla carica di frutti originali, vere e proprie "contaminazioni", come d'altronde accade in altre supposte provincie culturali (il caso della riscoperta di Terragni e, con lui, di molti protagonisti del primo Razionalismo Italiano è forse il più emblematico) che da tempo si sono rivelate essere moderne ed originali vie per la cultura, strade interrotte che gli architetti contemporanei potrebbero riprendere e continuare a percorrere.

Individuo tra Natura e Società

Da questo veloce volo sulla cultura di un popolo, di cui altri più approfonditamente si sono occupati in questo volume, si intende trattenere ed evidenziare tre aspetti peculiari con cui analizzare quel fecondo periodo della produzione architettonica norvegese che coincide con la nascita del Fun-

zionalismo, in particolare per quanto riguarda gli edifici pubblici realizzati ad Oslo tra il 1927 ed il 1940, specifico oggetto dell'analisi di questo contributo.

In primo luogo la sacralità dell'individuo come fattore aggregante di questa nazione, che è molto di più del moderno senso del rispetto della privacy di anglosassone derivazione, avendo tutte le caratteristiche di qualcosa che si trova alla base del patto sociale su cui fonda la propria convivenza civile il popolo norvegese.

In secondo luogo il più volte menzionato amore per la Natura, molto diverso dall'ecologismo occidentale⁵, è assimilabile piuttosto al rapporto tra Madre e Figlio, per cui il Figlio sente di doversi adagiare sul corpo della Madre con rispetto ed amore, sapendo però di poter trarre da lei alimento al proprio bisogno, sempre ed in una maniera non sindacabile da chi è fuori da questo rapporto. Allora la natura non diventa un espediente come un altro per esprimere romanticamente la propria visione del mondo, non è un medium qualsiasi, è essa stessa il corpo vivo del Dio-Madre. Il terzo elemento che farà da fondo a questa nostra analisi discende direttamente dai primi due: lo sviluppo del socialismo politico⁶. Questo troverà nella spinta ideologica morale del nascente funzionalismo il naturale alleato verso la piena realizzazione dei desideri degli individui, tra i quali il vivere a stretto contatto con lo spazio naturale, grazie alla costruzione di nuovi edifici prevalentemente a carattere collettivo. Si realizza così la nuova città che i norvegesi attendevano: non più un ottocentesco contenitore di Monumenti ma, piuttosto, un luogo dove era finalmente possibile, per un numero sempre maggiore di individui, trovare spazi dove stare in contatto con gli altri e ancora di più con la natura attraverso ampie e continue vetrate, anche in quei mesi dove tutto è bianco; oppure luoghi dove incontrarsi per parlare dei problemi della collettività, al caldo, in grossi auditori dove tutti possono sentire e vedere, partecipando; oppure comprare mercanzie senza difficoltà ed al coperto; o piuttosto esporsi a quel tiepido sole estivo o fare ginnastica per poi tornare alla Madre-Natura più forti ed in grado di sopportare le condizioni più estreme che Essa impone. Ristoranti e caffetterie, auditorium e cinema, gallerie di negozi con uffici, piscine al coperto con palestre e solarium e trampolini all'aperto danno forma a nuove funzioni che rendono le città dinamiche e moderne, riuscendo finalmente a dotare Oslo di strutture degne di una capitale che arriva ad avere negli anni trenta ben cinquecentomila abitanti e centoventimila vetture circolanti⁷!

Se molti accetteranno il nuovo lessico razionalista importato dal continente

è perché subito ne coglieranno ed evidenzieranno la predisposizione ad essere utilizzato in maniera consona alle attitudini ed alle necessità materiali, ma anche spirituali, del popolo norvegese, avendo così la possibilità di esprimere contributi originali all'interno di una comune "lingua" europea. Questo accade particolarmente per gli edifici pubblici perché, come hanno notato altri⁸, pur avendo dato il Funzionalismo eccellenti risultati, resterà appannaggio di ricchi ed intellettuali realizzare ville moderniste dai tetti a terrazza sulle colline intorno ad Oslo, mentre i più preferiranno continuare a vivere in tradizionali case in legno dai tetti a spiovente, diretto ed ovvio omaggio alla propria "tradizione". Tendenza peraltro accentuatasi dopo la II Guerra Mondiale.

Da non trascurare infine, per comprendere l'apparente contraddizione che pure è la vera origine di questa particolare condizione culturale, che dalla metà del XVIII secolo a tuttora coesistono due vere e proprie lingue all'interno della Norvegia: il bokmal che è il linguaggio più colto e raffinato, oggi comunemente parlato dalla gente; ed il nynorsk lingua più rigida e arcaica, di origine popolare, "costruita" nella seconda metà del secolo XVIII sulla base delle matrici comuni dei vari dialetti "puri"⁹.

Dunque al libero e naturale fluire degli eventi si frappone chi, artificiosamente, costruisce una "supposta" tradizione: spesso il Nuovo si trova, in tal modo, a dover fronteggiare l'attacco della Conservazione, paladina, dell'ipotetica "identità culturale".

Funzionalismo e spirito nazionale

Nel 1925, in piena polemica tra tradizionalisti e classicisti, il giovane architetto Lars Backer (1892-1930) trova lo spazio sulla rivista «*Byggekunst*» per sferrare un attacco ad entrambe le fazioni ed aprire la strada al Funzionalismo, incitando alla creazione di un'architettura «*aderente ai tempi*»¹⁰. Da questo momento in poi gli avvenimenti precipiteranno e sulle riviste si faranno sempre più presenti gli articoli dei fautori della nuova via all'architettura¹¹. Quando poi nel 1927 lo stesso Backer ultima il ristorante Skansen il terreno tra gli architetti è già maturo per accogliere la nuova via, peraltro caratterizzata da un forte spirito di continuità con la precedente esperienza classicista. Così il più volte citato viaggio organizzato dagli architetti nel 1928 per visitare le moderne architetture in Olanda e sul continente testimonia un ampio consenso del nuovo movimento¹². Comunque quando Le Corbusier nel 1933 arriva ad Oslo molte delle opere

pubbliche che tra poco analizzeremo sono già realizzate o progettate. In questa prima fase, infatti, sarà più forte l'influenza olandese e di maestri come Oud e Dudok che non quella di Gropius e Le Corbusier. Nel brano della conferenza su "Un nuovo piano per la città" dello stesso Le Corbusier si evince come un passaggio fondamentale fosse un allargamento di senso del termine "Funkis" con cui i norvegesi definivano il nuovo movimento, sentito come «...*un concetto troppo stretto, (che) copre solo la parte materiale della questione*»¹³. L'esortazione di Le Corbusier alla comprensione dell'etica razionalista piuttosto che della sola estetica ricalca affermazioni e temi profondamente connaturati con lo spirito norvegese, trovando così un uditorio pronto ed attento su tali argomenti. Gli architetti Lars Backer e Johan Ellefsen¹⁴ avevano da tempo scritto sul nuovo spirito che l'architettura nazionale doveva avere e che solo la nuova "lingua" poteva esprimere.

*Oslo: edifici pubblici funzionalisti tra il 1927 ed il 1940.
Il caso del Municipio*

Tra i programmi edilizi della città di Oslo spicca sin dalla raggiunta indipendenza del 1905 una serie di concorsi e incarichi finalizzati, come abbiamo già accennato, alla realizzazione di nuovi edifici per dotare la capitale di tutte le infrastrutture che la comunità attendeva. Analizzeremo alcune di queste opere a partire dal 1927 da noi ritenute significative in quanto contribuiscono a definire il volto della nuova capitale, oltre che rappresentative tipologicamente e formalmente della ben più ampia produzione edilizia che si realizza nell'intero paese dal 1927 al 1940. L'analisi delle opere così scelte è stata condotta cercando di individuarne gli specifici valori in rapporto alle premesse che abbiamo dato, nel tentativo di evidenziare l'originale contributo che pure il Funzionalismo Norvegese ha dato alla cultura architettonica europea. Il primo edificio del quale ci occupiamo è il Municipio di Oslo (1916-1950). La particolare storia di quest'opera affascina perché racchiude in sé molte caratteristiche tipiche della cultura norvegese che abbiamo finora cercato di raccontare, con tutto il carico dei sentimenti e delle contraddizioni che contribuiscono a realizzare il fascino di molte delle opere prese in considerazione. Peraltro il lungo periodo di gestazione del progetto dal 1916 al 1930, le vicissitudini che si succederanno fino al completamento del 1950, nonché l'immediato rigetto da parte della maggior parte degli architetti norvegesi per il trattamento troppo "decorativo" degli esterni,

e di contro l'apprezzamento, inatteso, di Louis Kahn¹⁵ rendono unica la vicenda di questo importante complesso.

Nel Novembre del 1915 viene bandito il concorso che prevedeva il disegno dello spazio e dell'area immediatamente intorno all'edificio.

La giuria è composta dagli architetti "municipali" di Copenaghen e Stoccolma, Martin Nyrop e Ragnar Ostberg, insieme ai norvegesi R.E. Jacobsen e Harald Aars. I vari progetti, per lo più carichi di riferimenti nazional-romantici, mostrano come il carattere medievaleggiante fosse ritenuto il più adatto per una struttura che si considerava dovesse "rappresentare" lo spirito nazionale nell'edificio simbolo della capitale, piuttosto che non divenire il luogo in cui "amministrare" la città.

Nel 1917 è indetto un altro concorso ed infine nel 1918 viene scelto dalla giuria, per essere realizzato, il nuovo progetto di Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson.

Ma la via per la soluzione del Municipio di Oslo era ben lungi dal trovarsi. Il primo e maggiore impegno degli architetti fu quello di rendere funzionalmente coerente l'edificio e di determinare un più adatto assetto all'intorno. Le varie proposte trovano il definitivo assetto nell'ultima in cui l'uso del mattone a faccia vista alternato ad evidenti ricorsi in pietra raggiunge una soluzione di equilibrio tra il classicismo astratto, che tanti frutti aveva già dato tra il 1920 ed il 1925¹⁶, ed una modernità carica di suggestioni della tradizione.

L'edificio, prospettando da un lato sul fiordo che bagna Oslo, si apre altresì come una sorta di "C" verso la città. Su questo fronte due alte e simmetriche torri a lama sottolineano l'asse della composizione che si materializza in una sorta di lunga ascesa verso l'ampio salone interno, resa facile e rassicurante dai due portici che si protendono con movimento opposto verso la città fino a terminare in due comode cordonate.

Il salire della città verso lo spazio di riunione per la collettività è accompagnato dal rumore dell'acqua della fontana centrale, memoria del continuo scrosciare di rivoli d'acqua sulle pendici dei monti nell'interno della Norvegia, oltre che delle stesse acque del retrostante fiordo visibili, una volta entrati, dalle finestre di fondo del grande salone. Questa vera e propria piazza coperta, a triplice altezza, si collega al ballatoio superiore tramite una grande scala in marmo chiaro di italiana memoria. Il ballatoio serve tre ampi saloni che definiscono i tre lati della "C", conclusi come già detto dalle due alte torri adibite ad uffici.

Questa struttura spaziale interna diviene l'elemento organizzatore dello spartito volumetrico esterno, composto da una semplice giustapposizione

di volumi chiaramente individuati. La massa, prevalentemente realizzata in mattoni (tecnologia peraltro importata dalla Danimarca), si mostra a sviluppo verticale verso la piazza, con i fronti ciechi delle due torri laterali incise solo dal lungo taglio che dà luce al blocco delle scale; il tutto rafforzato dalla tripartizione del volume centrale più basso corrispondente alla grande sala interna. Quest'ultima suddivisione si determina tramite l'innesco di un corpo centrale di pietra, unico elemento su cui si aprono le finestre della sala di riunione del consiglio cittadino, geometrica prosecuzione dell'asse centrale della fontana. Fontana che riversa il suo flusso d'acqua verso la città, simbolico ritorno verso l'intera comunità di quanto in quel democratico luogo si stabilisce. Opposta è la percezione del complesso dal lato del fiordo. Da qui il Municipio appare come un basso volume compatto, organizzato secondo una composizione a "strati" che, poggiandosi sull'alto basamento lapideo, rimarca la sua orizzontalità per la successione delle due ininterrotte teorie di finestre concluse da una fila di finestroni a doppia altezza, posta quest'ultima a segnare la presenza dell'ampio salone verso il fiordo servito dal ballatoio superiore della grande sala interna. Lo spuntare delle due alte torri rende percepibile, pur se indirettamente la composizione assiale di questa architettura verso la città.

Peraltro alla base dell'edificio, verso il fiordo, viene posta una serie di sculture che simboleggiano i vari mestieri che hanno reso libera e moderna la Norvegia. Questi accenti retorici, a guardarli con i nostri "disincantati" occhi di architetti della fine del novecento, sono in effetti tra i pochi elementi "datati" in una composizione che, nelle probabili intenzioni dei progettisti, voleva avere una certa classicità d'impianto pur dovendo rappresentare l'omaggio ad un popolo dalla semplice tradizione artigiana. Per smorzare la prima impressione di classica monumentalità, Arneberg e Poulsson mettono in "movimento" la composizione attraverso l'inserimento di alcuni elementi chiaramente asimmetrici (il grande orologio verso il fiordo, alcuni gruppi scultorei inseriti nella massa compatta dei paramenti in mattoni) oltre che per mezzo di alcuni trattamenti decorativi del mattone i quali, percepibili solo ad una visione da vicino, rendono più familiare e domestico questo edificio, oltre che fitto di riferimenti ai caratteri fisici e psicologici del popolo norvegese.

Probabilmente saranno questi gli elementi che avranno attirato Kahn nella sua citata visita ad Oslo, quegli stessi che non potevano essere accettati ancora dai più "puri" e rigorosi funzionalisti come valori dell'architettura moderna.

¹ Questo articolo è stato pubblicato, in una versione leggermente diversa, sotto il titolo *Edifici pubblici ad Oslo*, nel volume: G. Postiglione, *Funzionalismo norvegese. Oslo 1927-1940*, Officina, Roma 1996. Si è deciso di ripubblicarlo in quanto sostanzialmente restano inalterate le considerazioni su quella vicenda e anche per affezione al volume che ha rappresentato un importante momento di ricerca personale e collettiva di quel gruppo che a tutt'oggi continua a lavorare e a ricercare proprio a partire da molti dei temi che in quella ricerca si misero in moto.

² Nel 1130 Ruggero II con la corona di Re di Sicilia unifica tutti i territori Normanni dell'Italia Meridionale scacciando gli arabi.

³ La poco numerosa aristocrazia norvegese fu sopraffatta da svedesi e danesi, e nel 1397 fra Svezia, Danimarca e Norvegia si costituì l'Unione di Kalmar, da cui la Svezia si staccherà nel 1448. Nel 1814 la Svezia ottiene dalla Danimarca la Norvegia, che solo nel 1905 diventerà libero paese, uscendo così dal lungo periodo di soggezione politica chiamato la lunga notte (per ulteriori notizie cfr. voce "Norvegia", in *Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani*, Roma 1958, vol VIII, pp. 401).

⁴ Eduard Grieg (1843-1907), musicista romantico, compone le musiche di scena del "Peer Gynt" di Henrik Ibsen (1828-1906), vero e proprio libro-culto del popolo norvegese.

⁵ Tra il 1823 ed il 1848 l'architetto, in collaborazione con K.F. Schinkel il vecchio edificio dell'Università di Oslo. Queste due opere saranno modello per molte altre architetture pubbliche negli anni seguenti. Per maggiori notizie cfr. C. Norberg-Schulz, *Modern Norwegian Architecture*, Oslo 1986, pp. 7-15.

⁶ Non sfugga l'apparente contraddizione tra questa condizione psicologica del popolo norvegese ed il recente rifiuto di interrompere la caccia alle balene da parte del governo di Norvegia, degli ecologisti e dell'opinione pubblica internazionale.

⁷ Lo sviluppo del movimento socialista in Norvegia, si manifesta come fenomeno ampio e radicato storicamente visto che, già nel 1884, troviamo il Partito Laburista al potere. La breve pausa dell'occupazione nazista dal 1940 al 1945 si risolve in una nuova vittoria del Partito Laburista che nell'Ottobre del 1945 viene rieletto come primo partito della Norvegia. Cfr. voce Norvegia in *Dizionario Enciclopedico...*, cit., p. 403.

⁸ Si veda nel suddetto volume E. Anderson, L.E. Nørdland, *La bella vita*.

⁹ Cfr. I. Glambek, *Funksjonalismens gledestralende smil*, in G.Lundhal (a cura di), *Nordisk funksjonalism*, Copenhagen-Helsinki-Oslo-Stockholm 1980, pp. 96-98.

¹⁰ Cfr. voce "Norvegia", in *Dizionario Enciclopedico...*, cit., p.403.

¹¹ Cfr. C. Norberg-Schulz, op. cit., p. 47.

¹² Per tale argomento si rimanda al documentato articolo a cura di Rosa Losito pubblicato nel volume G. Postiglione, *Funzionalismo norvegese Oslo 1927-1940*, Officina, Roma 1996.

¹³ Si rimanda alle osservazioni di Norberg-Schulz a proposito della conferenza tenuta da Le Corbusier all'Associazione degli Architetti di Oslo nel 1933, in: C. Norberg-Schulz, op. cit., pp.51-52.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A tal proposito si veda il contributo di Rosa Losito nel volume G. Postiglione, *Funzionalismo norvegese Oslo 1927-1940*, Officina, Roma 1996.

¹⁶ Si fa qui riferimento ad un viaggio che Louis Kahn ha compiuto ad Oslo negli anni Sessanta, durante il quale avrebbe mostrato un vivo interessamento per quest'opera fino ad allora guardata

con diffidenza dagli architetti funzionalisti, suscitando chiara sorpresa nei presenti tra cui lo stesso C. Norberg-Schulz (notizia tratta da una conversazione che l'autore del presente saggio ha avuto con Norberg-Schulz nell'agosto 1992 ad Oslo).

¹⁷ Per maggiori notizie su questo argomento si veda il capitolo *"La Norvegia e il classicismo nordico"* scritto da C. Norberg-Schulz, in *"Nordisk Klassicism"*, catalogo della mostra, Helsinki 1982, (trad.it., *Classicismo nordico*, Electa, Milano 1988, pp. 81 e sgg.).



Julio Vilamajó, Complesso turistico in Villa Serrana 1947

Villa Serrana: una moderna architettura tradizionale di Julio Vilamajó¹

L'esperienza complessa del villaggio di Villa Serrana nell'entroterra uruguayano rappresenta uno degli ultimi, e forse più complessi, incarichi affrontati dall'architetto (uruguayano di origine francese) Julio Vilamajó. Si tratta di un progetto articolato che parte dall'idea di costruire un ampio insediamento turistico in un territorio affascinante dal punto di vista paesaggistico, fino a quel momento senza tracce significative della presenza dell'uomo. Lo studio dell'architetto uruguayano pertanto non si può semplicemente definire un progetto urbano o territoriale in quanto, pur fondandosi sul ridisegno della vasta area collinare, prevede interventi a tutte le scale del progetto; dalla viabilità e individuazione dei lotti all'indicazione di tutte le essenze arboree che avrebbero dovuto integrare quelle esistenti, fino al progetto delle strutture comuni e persino alla definizione di regole utili alla costruzione di ogni singola architettura residenziale². Il nostro interesse intende concentrarsi, almeno in questa sede, sulle architetture effettivamente realizzate da Vilamajó intorno al 1946.

Si tratta, dunque, di una piccola parte rispetto all'ambizioso programma iniziale, significativo e capace di rappresentare comunque la strategia progettuale con la quale l'architetto pensava si sarebbe dovuto operare per completare l'intero intervento di Villa Serrana. Tra il 1945 e il 1947 (ad appena un anno dalla morte) l'architetto progetta e realizza il Venterillo de la Buena Vista e la Mesón de las Cañas che rappresentano due strutture di ristoro ed accoglienza per l'intero complesso.

Pur nelle differenze formali i due interventi presentano un'unità di intenti e mostrano, rispetto alle opere precedenti del maestro uruguayano, una precisa volontà espressiva e una logica insediativa riferite ad un territorio privo di qualsiasi manomissione da parte dell'uomo.

I temi affrontati e risolti da Vilamajó in questi due progetti sono pertanto relativi al rapporto con la natura, alla scelta dei materiali, alla definizione delle strutture e delle ragioni della composizione, nella consapevolezza che ogni gesto, ogni scelta, nel dare un nuovo carattere al luogo ne compromette, gioco forza, il primitivo³.

Proprio il rapporto con il sito, le sue lievi ma determinanti modellazioni, sono momenti caratterizzanti l'intero percorso progettuale che poi, solo in ultimo, sfocerà in percorsi e architetture. La tensione fondativa è quella di realizzare un luogo dal forte carattere ove l'uomo avrebbe trovato lo sfondo ideale al proprio insediarsi. L'atteggiamento di Vilamajó in tal senso è antico, fatto da chi costruisce non per l'oggi, realizzando architetture di alberi che l'architetto non avrebbe mai potuto vedere. Sguardo a lungo termine che può ricordare l'intervento di Sigurd Lewerentz nel Cimitero sud di Stoccolma, precedente di pochi lustri.

La grande quantità di schizzi e disegni - molti di planimetrie generali con le diverse essenze o profili altimetrici, ancora conservati presso la Facoltà di Architettura di Montevideo e che l'autore ha potuto visionare di persona nei ripetuti incontri didattici cui ha partecipato tra il 1995 ed il 2001 in quella bella università - testimonia un tempo lungo fatto di pensieri e ripensamenti, segno di una riflessione costante sulla modellazione del suolo inteso quale atto fondativo dell'intero progetto⁴.

La natura rappresenta quindi il punto di partenza delle riflessioni progettuali dell'architetto: essa è alla base di tutte le scelte pur non rappresentando mai un ostacolo o un vincolo inamovibile. Il luogo viene, come detto, studiato in tutte le sue potenzialità intese quali possibilità a costruire luoghi da abitare, strade, punti di ritrovo, spazi dove poter fruire di tutto l'insieme.

Vilamajó legge l'andamento del suolo, accarezza le curve di livello, esalta la roccia affiorante, interpreta cioè risorse non ancora espresse del luogo⁵. Non vi è; quindi un rispetto sacrale per lo stato primigenio dell'ambiente, ma piuttosto il desiderio di modificare la natura tanto da renderla artefatto, organismo unitario ed integrato con quella parte che preesiste.

Ogni gesto progettuale nasce dall'attenta analisi della morfologia ma, nel contempo, ne altera immediatamente i sensi inserendo, come dati decisivi, la necessità e le attese dell'uomo che piega la natura al proprio uso. Tutto alla fine assume il sapore di artificio, opera d'intelletto, e il risultato è il disegno di una nuova natura in cui non è più riconoscibile la mano dell'uomo.

L'orientamento, il vento, l'andamento altimetrico, la presenza della vegetazione diventano dati inalienabili del progetto tanto da fondersi con il disegno dei muri di contenimento, con l'andamento delle coperture, con la forma stessa delle costruzioni. Queste sembrano non alterare il sito ma semplicemente "spiegarlo" in tutte le sue ragioni più profonde. L'architettura si fa strumento di lettura dei sensi della natura, si piega ed altera la sua disposizione sul suolo a rincorrere nuove relazioni -dialettiche- con l'esistente.

In particolare il complesso della Mesón de las Cañas l'orografia per invitare le persone a discendere verso l'accesso alla zona ristorante, realizzando una pergola dal sapore rituale, di lento incedere verso i luoghi interni. Prospettive verso la natura altrimenti irrealizzabili, ritmi di pieni e vuoti che aprono e chiudono verso il cielo, ripercorrono momenti fondativi dell'architettura con un fraseggio assai semplice e comprensibile ai più, carico del sapore delle cose fatte a mano che vengono da tempi lontani, di cui magari non si conoscono le radici ma se ne intuisce la presenza.

Entrando nel ristorante dapprima è ai visitatori impedita la veduta della valle, essendo così attratti dallo spazio dell'ampia sala di cui si coglie la successione delle strutture in tronchi di eucalipto appena sbazzati da cui pendono semplici lampade. Lo spazio che se ne ricava ha un sapore allo stesso tempo raffinato ma rustico, agreste, apren-

dosi poi nuovamente verso la vallata dominata dallo specchio azzurro della piscina. Non esistono, come detto, modalità preconcelte alla base delle scelte formali e dimensionali di ogni singolo frammento di costruzione. I muri ora seguono l'andamento flessuoso di una curva di livello, ora tagliano la pendenza a recuperare un piano di vita orizzontale lì dove è strettamente necessario. Il risultato è un insieme natura-artificio di grande suggestione plastica dove i materiali giocano il ruolo di filo conduttore unificante. Quelli scelti per la costruzione sono, infatti, gli stessi della natura del luogo o, se vogliamo, quelli che maggiormente sembrano interpretarlo e, soprattutto, ne seguono le regole aggregative.

La pietra, il legno ed i mattoni vengono talvolta lasciati nel loro aspetto originario facendo intuire l'affinità con le materie del sito, altre volte sono invece manipolati con i colori e la messa in opera a mostrare chiaramente la presenza della mano del costruttore.

Nelle fotografie relative alla sera inaugurale al Ventrillo de la Buena Vista si nota, oltre alle facce felici degli ospiti, una decorazione pittorica delle strutture lignee interne che suggerisce un'iniziale policromia oggi non più visibile.

Il legno utilizzato per le strutture portanti è l'eucalipto, legno non originario dell'Uruguay ma fortemente diffuso per la facilità della sua crescita, caratteristico di alcune costruzioni contadine dell'entroterra. Si tratta di un legno non pregiato, dal forte odore che emana pur dopo essere stato lavorato. In questo caso l'architetto tende a lasciarlo in uno stato più "naturale" possibile, rinuncia a lavorarlo a fondo e lo usa secondo profili appena sbalzati che ancora lasciano intravedere la forma del tronco. È un sottile gioco di rimandi e di suggestioni: secondo tale sistema la struttura sembra quasi non pensata, messa in opera semplicemente dalle mani sapienti di artigiani, secondo schemi già noti e consueti.

Invece un'analisi più attenta rivela l'estrema raffinatezza del sistema costruttivo, gli schemi geometrici non perseguono semplicemente il risultato di un calcolo rigoroso bensì una scelta espressiva e formale tesa appunto a costruire l'adeguata suggestione.

Vilamajó gioca sul senso dell'equilibrio, sulle tensioni e l'apparente fragilità del materiale nel tentativo di porre il fruitore in una condizione psicologica ove la forte presenza del fenomeno naturale si incontra con la capacità dell'uomo di controllarlo.

Dopo molte esperienze progettuali di architetture per la città il progetto di Villa Serrana rappresenta per Vilamajó la possibilità di riflettere sul ruolo dell'architettura libera da ogni compromesso formale o tecnologico preconcelto.

Rispetto ad un luogo così primitivo e vergine egli si rende conto che non sono necessarie "espressioni sublimi" dell'intelligenza dell'uomo, ma che è sufficiente la forza del gesto progettuale consapevole ed attento. Una conferma al fatto che egli non rinunci alla sua stratificazione culturale è proprio la delicata operazione di decorazione che opera sulle strutture interne del Ventrillo.

Questa piccola costruzione, già suggestiva per la disposizione sul suolo e per la tensione insita nella forma, rivela, nel punto di maggiore contatto tra l'uomo e l'artefatto, e cioè nel suo spazio interno, tutto il desiderio del progettista di raccontare una storia completa, chiara nel suo sviluppo ma densa di riferimenti della storia o semplicemente appartenenti al mito.

Le foto d'epoca svelano la decorazione, probabilmente dai colori vivi e accesi, dei nodi di giunzione delle strutture lignee del tetto.

Figure geometriche ripetute come pitture primitive e spontanee, come abbiamo già notato.

Il progetto riesce a raggiungere un equilibrio tra una sorta di linguaggio spontaneo e colte citazioni che svelano la presenza di un artefice attento a quanto si faceva in quel momento nel resto del mondo.

In ultima analisi ci sembra di poter affermare che l'architettura di Villa Serrana è l'espressione più matura e personale di un architetto di grande statura quale fu Vilamajó, capace di porsi in continuità con il carattere del luogo senza per questo rinunciare ad essere testimone del proprio tempo.

In quest'opera è proprio il rapporto con la tradizione e la storia che diventa la chiave di lettura delle scelte progettuali. In uno stato giovane come l'Uruguay la "storia" si confonde con la "memoria" di tutte le popolazioni che sono all'origine delle immigrazioni che hanno costruito il paese. Pertanto, non esistendo direttamente una tradizione architettonica autoctona cui guardare, quest'opera rappresenta il tentativo di tracciare i lineamenti di una tradizione possibile.

Rispetto all'atteggiamento più ortodosso del Movimento Moderno, che comincia ad influenzare fortemente la produzione architettonica in Uruguay in quegli anni, e al regionalismo più radicale teso a proporre una architettura vernacolare, Vilamajó propone come risposta un principio di "autenticità", di opportunità delle scelte progettuali⁶ opera per opera. Autenticità che implica il legare ogni espressione ad una ragione ben precisa, ad un senso determinato.

Negli anni in cui Vilamajó realizza Villa Serrana la cultura uruguayana tenta un processo di integrazione regionale con la cultura architettonica che guarda con attenzione alla natura, ai suoi valori culturali, al suo immaginario come patrimonio collettivo.

È, a tutti gli effetti, un confronto tra le popolazioni indigene e quelle immigrate le quali ormai sono sempre meno legate ai luoghi di origine. In un momento, quindi, in cui i linguaggi trasformano l'aspetto delle città e offrono una nuova identità del territorio, l'architetto montevideano indirizza la propria ricerca verso l'integrazione con il paesaggio naturale ancora estremamente presente invitando però ad una riflessione sul significato del rapporto tra uomo e natura che va oltre i limiti del proprio momento storico e diviene "senza tempo".

Per il Ventorillo propone un linguaggio semplice - rintracciabile a tutte le scale dell'oggetto architettonico - che, in un paese alla ricerca di una propria identità ma che contemporaneamente mira a far parte di un contesto culturale più ampio, diviene la soluzione semplice in cui riconoscere il passato (mitico più che reale) e i contenuti del futuro.

Propone un'architettura che si basa sui principi geografici ed ecologici della costruzione architettonica, materiali e procedimenti costruttivi locali, elevando il tutto a opera d'arte completa.

Il tono dell'opera appare familiare, consueto, eppure nelle forme ipotizza un sistema di uso dello spazio del tutto moderno integrando con pochi segni e grande semplicità, i percorsi agli spazi, relazionando interno ed esterno attraverso la conquista - sia percettiva che fisica - della natura circostante. Vivere oggi quest'opera arricchisce il patrimonio visivo di chiunque, permettendo di sperimentare il precoce ritorno di un pezzo di natura artefatta alla natura - solo in apparenza - naturale.

Note

¹ Questo articolo parte dal saggio *Villa Serrana, architetture tra natura e tradizione*, pubblicato in AA. VV., Julio Vilamajó. *La poetica dell'interiorità*, Napoli, 1998, volume editato dopo l'incontro con quell'incredibile realtà architettonica che è Montevideo e l'Uruguay più in generale, luogo ove sono ancora ben conservate una diffusa quantità di architetture Deco e Liberty che in Europa molte volte rimasero su carta mentre, per la fortunata combinazione politica ed economica che visse l'Uruguay nei primi decenni del '900, lì si realizzarono.

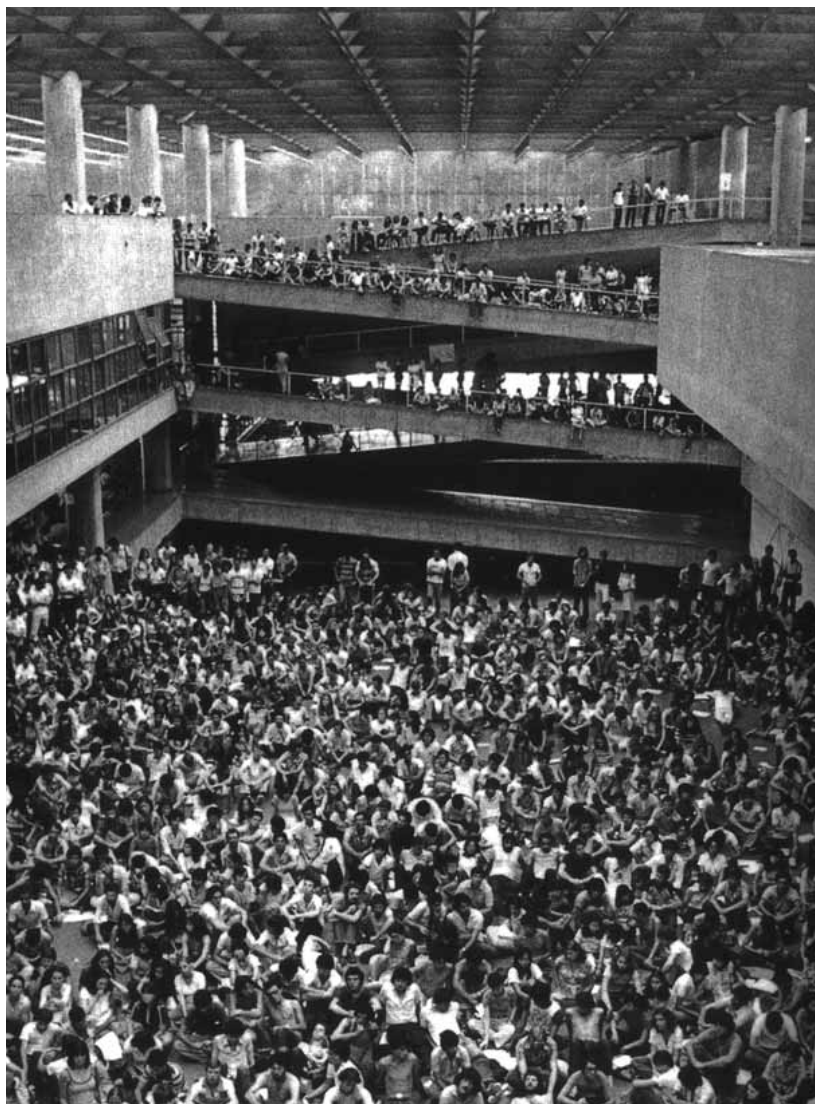
² Per notizie più approfondite sulla storia dell'insediamento di Villa Serrana e in generale sull'opera di Vilamajó si rimanda al numero monografico della rivista *Elarqa - Arquitectura & Diseño* n° 2, 1991 ed al volume A. Lucchini, Julio Vilamajó, su *Arquitectura*, Montevideo 1991.

³ Questo atteggiamento, lungi dall'essere datato, trova oggi in Sverre Fehn uno dei più strenui propugnatori. In particolare i suoi schizzi e brevi scritti toccano spesso il rapporto uomo-natura; cfr. G. Postiglione, C. Norberg-Schulz, *Sverre Fehn. Opera completa*, Electa, Milano 1997.

⁴ L'autore durante l'autunno 1996 ha potuto consultare direttamente l'archivio di foto, disegni e schizzi di Vilamajó conservato presso l'Istituto di Storia dell'Architettura della Facoltà di Architettura di Montevideo in Uruguay, successivamente oggetto di una bella mostra con catalogo realizzata in Italia da Agostino Bossi.

⁵ Nel 1998, anno del centenario della nascita di Alvar Aalto (anno della prima pubblicazione del presente articolo, n.d.a.), ci sembra di particolare interesse sottolineare il contributo della via organica all'architettura moderna. Molti autori in quegli stessi anni conducevano, parallelamente a Vilamajó, ricerche in tale direzione, spesso volte con riconoscimenti limitati; si pensi a C. Mollino, M. Ridolfi, K. Knutsen, A. Korsmo. In particolare su questi ultimi due architetti norvegesi, l'autore (con altri) ha scritto il volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo e Knut Knutsen, due maestri del nord*, Officina, Roma 1999, che mostra come fosse fondativo per il lavoro dei due autori il rapporto tra architettura e natura.

⁶ Cfr. S. Schelotto, *Volver*, in "Elarqa - Arquitectura & Diseño", 2, 1991, p.43 e sgg.



João Batista Vilanova Artigas, Faculdade de Arquitetura, São Paulo 1961-69

L'architettura della casa brasiliana¹

La nascita e lo sviluppo in Europa del modernismo degli anni '20 e '30 ha una chiara matrice politica e ideologica: la liberazione dalla pressione oscurantista del passato e, quale prima conseguenza, il rifiuto delle forme eclettiche ottocentesche; la costruzione delle case per gli operai; dare forma con l'architettura, attraverso le nuove tecniche da costruzione messe a punto in quegli anni, alle nuove funzioni sociali che in quegli anni si imponevano come necessarie alla vita delle nuove società cui partecipavano strati sempre crescenti di popolazione.

In Brasile tutto ciò non è accaduto per la sostanziale mancanza di dinamiche sociali simili. L'esperienza del modernismo architettonico si è manifestata principalmente attraverso l'esaltazione tecnica dei nuovi materiali, e quindi come una nuova tendenza espressiva e figurativa a sostanziale appannaggio delle classi abbienti e dello stato, che rappresentano gli unici possibili committenti della nuova tendenza architettonica.

Anche quando la tecnica (in particolare quella del calcestruzzo armato pre-compresso, dell'acciaio e del vetro) favorisce ampie coperture, piante libere di organizzarsi secondo le nuove necessità, ciò avviene non a vantaggio di tutti, ma di pochi: in realtà le architetture realizzate secondo il nuovo linguaggio importato dall'Europa esprimono prevalentemente il nuovo per pochi².

Una cultura del progetto arrivata da Le Corbusier ai Costa e Niemeyer e ritornata in Europa (sempre tramite Le Corbusier) attraverso un maggiore organicismo e sensualismo figurativo e formale (linee curve concavo/convesso; forti cromatismi ed esaltazioni materiche; istanze sensuali e tattili fortemente esaltate) testimonia un fecondo rapporto che potremmo definire di andata e ritorno tra i due continenti³. L'architettura modernista brasiliana, nel suo articolato panorama, comunque include anche opere come quella di Lina Bo Bardi, radicali e piene di speranza per un futuro migliore ove il popolo potrà godere di maggiori diritti e possibilità di partecipazione⁴.

Lina Bo Bardi, architetto e donna di cultura italiana, formatasi con Giò Ponti al cui studio lavora prima di trasferirsi in Brasile, fa parte di quegli architetti che, pur in tale complesso e contraddittorio contesto, ha sempre avuto particolare attenzione ad introdurre il tema della "massa" e della cultura popolare all'interno delle sue opere che, pur sempre commissionate e dirette all'élite politico-sociale del Brasile, sembrano attendere il popolo che, con la propria vita ed i propri colori, completi e renda viva un'architettura che è in attesa, in contrapposizione con le condizioni politiche e sociali in cui opera e lavora.

“C’è una lezione di speranza (in tal senso, n.d.a.) per chi non ha mai ritenuto la tensione sociale della moderna architettura velleitaria e irrealizzabile” ⁵.

A tal proposito scrive João Masao Kamita che *“l’abitazione per tutti non è stata oggetto (nel Brasile della prima metà del ‘900, n.d.a.) di attenzione politica, né tanto meno il problema dell’industrializzazione della produzione. Per cui il tema della “casa moderna”, introdotto nell’esibizione sulla casa moderna del 1929 da Gregori Warchavchik (un architetto di origine russa trasferitosi in Brasile, n.d.a.), ha sempre suscitato un misto di sensazioni: da una parte entusiasmo per il nuovo in nome dell’amore della conoscenza e dell’esotico e poco conosciuto occidente, dall’altra parte il timore che potesse minare lo “status quo”, introducendo, con il suo mito della tecnica e della velocità (di scambi, come di stile di vita) una perdita dei valori tradizionali”* ⁶.

La casa è stata dunque spesso concepita come un campo di sperimentazione formale e figurativa, spesso costruita dagli architetti per se stessi, piuttosto che non nella speranza di veicolare nuove aspirazioni sociali all’interno di un paese saldamente in mano ad una ristretta elite economico-imprenditoriale.

In qualche modo il concetto di universalismo ed internazionalismo che il modernismo di inizio novecento europeo ha nel proprio DNA arrivava in Brasile trasformandosi in un’affascinante “moda” occidentale, una maniera (nel senso pieno della parola) di essere dentro l’intelligenza artistica e figurativa contemporanea più avanzata, piuttosto che come, una via per introdurre in quel paese il portato di istanze ideali, politiche e sociali di cui in Europa si era alimentato.

Tale dinamica ha peraltro favorito il crescere del modernismo nell’architettura brasiliana senza incappare in ostracismi e condanne politiche come avvenne, ad esempio invece nella Germania degli anni ‘30, ostracismo che come gli storici dell’architettura hanno più volte scritto causò l’emigrazione dei maestri tedeschi (Mies van der Rohe in primis) nell’america del Nord che determinò la definitiva affermazione di quello che fu nominato appunto International Style. Non diversamente accadde -tanto per riferirci ad un periodo storico lontano ma centrale per lo sviluppo della cultura architettonica europea- in Italia nella Pompei tra il II e il I secolo a.C. ove la trasformazione della primigenia casa sannita avveniva sulla spinta delle classi dominanti per il desiderio di vivere “alla greca”, essendo la Grecia la cultura di riferimento del tempo, e non certo per il diverso rapporto singolo-stato che in quel moderno stato si veniva ad affermare, ma, appunto, in forma estetizzante: come una moda⁷.

Ma, esattamente come era accaduto a Pompei nel I sec. a.c., la “traslazione”,

il “trasporto” di mondi figurativi e culture abitative da diversi contesti, che non è mai un semplice “trasferimento” poiché in ogni operazione di traduzione culturale si genera un adattamento e quindi del nuovo, ha contribuito ugualmente a modificare il tessuto sociale, e quindi anche politico, di un popolo: la forma costruita condiziona le persone che la abitano, orientandone il modo di “vedere il mondo”.

La modernità, che arriva nel Brasile degli anni '30 del novecento, come stavamo dicendo, quale vento nuovo dall'Europa, si innesta dunque su un patrimonio di culture autoctone e le trasforma lentamente, fino a divenire qualcosa di totalmente originale ed inatteso.

Se quella prima casa di Warchavchik, con il suo arredo interno, sembrava riecheggiare gli interni viennesi di Loos o Frankl, nei colori come nelle finiture dei preziosi pavimenti lignei e perfino nel design delle luci così geometriche, ben più lontane dalla modernità europea appaiono essere gli interni di Joao Batista Vilanova Artigas nella casa Bitencout a San Paolo (1959) o la casa di Joaquim Guedes per Waldo Persen Pereira a San Paolo (1969) fino alle opere di Paulo Mendes Da Rocha, che vanno considerate figlie di quella prima e così ortodossa esperienza modernista.

L'eccesso strutturale, l'iperbole delle ampie strutture in calcestruzzo esibite come meraviglie della natura che permettono all'aria, alla luce, al verde di entrare, o che violentemente escludono e separano, non sarebbero comunque state concepibili se non in un paese così estremo quale il Brasile è ancora tutt'oggi, territorio dominato da una natura tanto forte e vitale quanto pervaso da una cultura autoctona complessa e stratificata più di quanto non potremmo sospettare.

L'adattamento dei primi e rigorosi dettami di Gropius e Le Corbusier al libero e magico mondo interiore operato da parte degli architetti brasiliani ha prodotto opere magiche ed irripetibili, capaci di interpretare, reinventandole, tradizioni, tecniche ed usi abitativi locali oltre che produrre, come effetto di ritorno, l'allargamento degli orizzonti figurativi e formali per la stessa architettura europea della metà del '900.

Gilberto Freyre spiega nel suo volume “Grande e senzala” del 1933, come nella struttura patriarcale tradizionale della casa fosse centrale la divisione tra la “Grande casa” (la casa principale) e la “senzala” (il quartiere degli schiavi). Nella “grande casa” le diverse attività erano portate avanti dagli schiavi; le stanze interne - interiori, private e protette - si aprivano con ampie balconate sulla lussureggiante natura circostante. Peraltro, la continua convivenza di razze, la promiscuità di usi e tradizioni culturali (finanche culinarie e sessuali)

oltre alle mescolanze affettive e religiose, rendevano la casa come un luogo assai eterogeneo, frutto di continui mescolamenti e travasi tra classe dominante e schiavi, non troppo lontano dalle dinamiche della stessa città. Freyre sottolineava come questa continua osmosi divenne il tratto saliente della cultura popolare brasiliana, ove poté più la struttura familiare che non quella istituzionale dello stato.

Un "bilanciato antagonismo"⁸ caratterizza dunque la casa tradizionale brasiliana: aperta verso l'esterno, e contemporaneamente capace di generare interni protetti e privati. Per quanto forte possa sembrare la distanza, e certamente basata su presupposti culturali e sociali radicalmente diversi, viene da pensare ad alcune opere dell'architetto norvegese Sverre Fehn, in particolare alla casa a Norrköping (1964) e più ancora a villa Busk (1990), ove tali istanze si verificano con altrettanta precisione⁹. Essere capaci al contempo di preservare la propria interiorità (come la propria tradizione) e condividere lo spazio della propria casa con più persone, anche di diverse estrazioni sociali (gli schiavi), deve essere stato, come suggerisce João Masao Kamita¹⁰, l'elemento che ha favorito la penetrazione della modernità all'interno della cultura costruttiva della casa brasiliana.

Conciliare modernità e tradizione, consapevoli di avere da sempre saputo assorbire energie e stimoli dalle altre culture, deve essere stato il sentimento tranquillizzante per l'establishment che non ha sentito la pressione ideologica della nuova architettura, cosa invece accaduta, come già ricordato, nei regimi autoritari europei del secolo scorso che finirono per combatterla ed ostacolarne lo sviluppo e la diffusione¹¹.

L'ambiguità di relazione tra interno ed esterno è rimasta un carattere persistente fino ad oggi nello spazio domestico brasiliano, in evidente e diretta derivazione dalla casa coloniale/patriarcale tradizionale.

Generalmente aperte intorno ad una corte centrale le case tradizionali borghesi avevano porte e finestre dotate di protezioni realizzate in reticoli lignei, capaci di schermare il sole e al contempo favorire il passaggio d'aria. Casa Machado (Rio de Janeiro, 1942) e casa Paes De Corvelho (Rio de Janeiro, 1944) di Lucio Costa riprendono chiaramente tali elementi divenendo sintesi tra la casa coloniale e le istanze salutiste e funzionali della nuova architettura, ove le necessità plastiche e linguistiche quasi mai inducono a rinnegare l'impianto distributivo tradizionale. Stessa cosa accade, tra le altre, nella casa Ceppas di George Machado Moreiro (Rio de Janeiro, 1958).

In quest'ultima opera la facciata su strada, caratterizzata dal frangisole su un doppio livello, conclude una casa su un lotto stretto e profondo ove dal giar-

dino si accede ad una casa su tre livelli, comunicanti per mezzo di ampie aperture nei solai che realizzano uno spazio fluido e articolato.

Gli spazi interni, articolati e vari, si nascondono allo spazio urbano, grazie all'austera e schermante facciata frangisole.

Un'architettura che esprime completamente l'integrazione della nuova architettura con la natura e la tradizione abitativa brasiliana è la "casa di vetro" che Lina Bo Bardi costruì per sé nel 1951 a San Paolo.

Sollevata da terra con pilotis, ha una corte al centro che separa il garage e funzioni di servizio a monte dalla vera e propria casa che, totalmente vetrata su tre lati, apre il proprio fronte di 13 metri su una lussureggiante natura.

L'idea di essere in una natura vergine, forte ed intensa, vissuta come una meraviglia a propria disposizione, ha spinto l'architettura domestica moderna brasiliana ad accentuare le caratteristiche di un rifugio spesso composto da un suolo artificiale sospeso sulla natura e, ove possibile, praticamente trasparente verso l'orizzonte.

L'interazione con una natura così presente ha spinto gli architetti brasiliani verso un uso meno stereometrico delle forme architettoniche, ricorrendo spesso alla linea sinuosa, alla linea spezzata o alla diagonale.

Questa disposizione alla variazione formale, alla ricerca "barocca" del confronto\contro forma tra natura e artificio, quale frutto della sostanziale condizione di privilegio della classe dominante, è la principale differenza della produzione di case unifamiliari tra i modernisti brasiliani e il pur indiscusso maestro e riferimento europeo di quegli anni: Le Corbusier. Architettura assai meno ideologica e più tesa alla sensualità, quella della casa brasiliana, rispetto all'assiomatismo messianico del ginevrino. In questa direzione, e probabilmente con un ancor maggiore senso critico nei confronti dell'ortodossia funzionalista europea e con largo anticipo rispetto al criticismo revisionista europeo della fine degli anni '50, opera Niemeyer nella propria casa a Rio de Janeiro (1953). Nella famosa Casa Concas l'architetto, con un repertorio di forme che in Italia riprenderanno Ricci e Scarpa qualche anno dopo, sinuose coperture orizzontali combinano ampie trasparenze delle parti collettive e pubbliche con una sapiente separazione e privacy delle camere interne.

Il modernismo corbusiano, per dirla in termini banalmente europacentrici, si contamina qui con le linee concavo-convesse che la natura sembra suggerire.

Sempre riprendendo un parallelo con quanto accadde a Pompei tra il II e il I secolo a.C., questa casa, forse ancor più di altre, testimonia quanto la villa extraurbana (vera invenzione romana, come ha scritto C.N. Schulz, che nel ten-

tativo di copiare la Grecia inventa Roma) permetta di esprimere una dimensione culturalizzata del “vivere nella natura”. Proprio come accadde nella Pompei sannita sotto la spinta della nuova cultura ellenica¹².

Come scrive João Masao Kamita *“se è possibile parlare di una tradizione della casa brasiliana, andando a ritroso fino alle prime abitazioni coloniali, che opera su questo tipo simbiosi tra edificio, casa e paesaggio, la Casa Concas di Oscar Niemeyer rappresenta la più piena evidenza di tale continuazione”*¹³.

Ma l'architetto che imprime un'evoluzione nella ricerca critica di un nuovo spazio abitativo è Joao Batista Vilanova Artigas.

Critico sin dai primi anni '50 nei confronti del puro estetismo modernista, imprime subito un valore etico e politico all'azione dell'architetto nuovo che ambisce ad interpretare. In casa Taques Bittenco (1959) realizza un'unica grande copertura sotto la quale, con rampe e spazi liberi, una serie di luoghi si articolano e permettono una fluida interazione tra le diverse attività domestiche. Strategia ripresa anche nelle successive opere pubbliche come la facoltà di architettura di San Paolo (1961/69) che, per continuare nel parallelismo con le coeve architetture nordiche, assomiglia (concettualmente, si intende) al padiglione dei paesi nordici che più o meno negli stessi anni realizza Sverre Fehn nei Giardini della Biennale a Venezia. Il criticismo di Artigas, così vicino a certe posizioni del “Team X”¹⁴, verrà seguito dai giovani Carlos Millan, Fabio Pentendo, Eduardo de Almeida e particolarmente da Paulo Mendes da Rocha.

Per tutto questo gruppo di giovani e impegnati architetti il fare progettuale dell'architetto è un modo concreto di conoscere ed indagare la realtà, anche quella politica e sociale, nel fine non sottaciuto di contribuire a modificarla a vantaggio di un maggior numero di persone.

Flavio Motta, parlando dell'architettura di Mendes da Rocha, definisce le case come “favela razionalizzate” per quella caratteristica di essere dei grandi tetti sotto cui le persone (pur molto diverse tra loro) possono vivere insieme, esattamente come accade nelle case più popolari della tradizione brasiliana¹⁵.

Comunque gli storici dell'architettura brasiliana sono concordi nel dire che Artigas traccia la via di ricerca della combinazione della logica strutturale di produzione del progetto moderno con l'etica nella costruzione dell'architettura, via che sempre più architetti brasiliani seguiranno.

Carlos Millan, ad esempio, indagherà sulla possibile standardizzazione della produzione edilizia; sulla stessa linea lavorerà Joaquim Guedes, meno rigidamente vincolato dal formalismo di corbusiana derivazione, con un repertorio formale più variegato in quanto fortemente determinato dalla singola occasione, dalle specificità della committenza, come di particolari analisi

distributive o funzionali così come dal luogo ove la casa deve insediarsi. Nella Casa Cubina Lima (San Paolo, 1958/63) la sfida, riuscita, è quella di mantenere un sufficiente senso di unità del progetto tanto da non rendere frammentaria l'architettura che cerca di tenere insieme tutte le istanze particolari del progetto prive da pregiudizi formali e compositivi.

Le aspirazioni generali della nuova architettura qui si intersecano fortemente con condizioni singolari e particolari, tanto da accentuare la complessità del processo ideativo del progetto che viene usato come ricchezza per una forma che, mai riducibile ad un archetipo, è sempre una scoperta, punto terminale di un percorso e non materializzazione di un pregiudizio.

Un sito articolato, con un sistema strutturale a pilotis e travi diagonali, realizzano un reticolo strutturale a quattro livelli ricco di soluzioni distributive e spaziali che rendono difficilmente descrivibile lo spazio attraverso una figura semplice l'insieme. Il programma, nel progetto di Guedes, vince sulla riconoscibilità figurativa: la vita genera la forma, la manifesta e non la "costringe". Ancora più evidente tale processo nella casa Waldo Persen Pereira (San Paolo 1967-69): un lotto triangolare su un declivio e la necessità di realizzare un mini appartamento con ingresso indipendente per il padre del committente, diventano i primi elementi cui dare risposta.

Entrando dal piano alto, con le camere private, si scende in spazi che si aprono sempre in nuove ed inattese visuali.

Evidenti e riconosciuti omaggi sono al lavoro di Aalto, manifestando in tal modo l'istintivo legame del modernismo brasiliano con la cultura nord-europea, probabilmente per la comune alta considerazione e sacrale rispetto per la natura¹⁶.

Anche quella che Guedes chiamava "cultura del cliente", ossia le sue aspettative e aspirazioni, era parte fondante del programma di progetto che insieme all'indagine sull'orografia del sito guidava strettamente la procedura progettuale.

Altrettanto sapiente è l'uso del suolo nei progetti di Paulo Mendes da Rocha, figura di prima grandezza del panorama dell'architettura brasiliana contemporanea che maggiore considerazione meriterebbe dalla critica internazionale di settore.

In opere come la casa dell'architetto a San Paolo (1964/66), o ancor di più in casa Millan (San Paolo, 1970), e in casa Junqueira (San Paolo, 1976/80), l'uso del sito come parte del progetto è evidente e fortemente suggestivo.

La casa, quasi sempre intesa come un tetto capace di catturare una parte di natura, da preservare dal pubblico per lo svolgersi della vita familiare, diviene

un oggetto astratto, fortemente concettuale, monomaterico, che si apre sovente per fare penetrare luce e aria zenitalmente.

Si generano così luci che vivono in contrasto con l'ombra e la penombra di patii coperti o interni a diverse quote, ove gli elementi di natura (esattamente come accade nella Casa del Fauno o dei Dioscuri nella Pompei prima dell'eruzione) acquistano un valore fortemente simbolico, di natura dominata e controllata, in qualche modo addomesticata dall'uomo che la racchiude e la preserva rendendola privata.

Se viene da pensare a Le Corbusier della Tourette per quel sollevamento dal suolo naturale che entra nella corte e cambia misura e senso nel passare dall'esterno verso l'interno, certo qui aumenta il senso di "meraviglia" strutturale, spesso evidente nell'assottigliarsi degli spessori del calcestruzzo come per il "magico" volo di scale e rampe (come in casa Junqueira e in casa Millan).

Tutti gli aspetti sopra descritti sono chiari anche nelle opere pubbliche (vedi Museo della scultura brasiliana, San Paolo 1985/95, oltre che nella copertura di Piazza del Patriarca, San Paolo, 2002).

Nelle case di Mendes da Rocha ad una crosta esterna forte e aspra corrisponde una grande attenzione per la molteplicità di spazi e luoghi interni, con diversi gradi di tutela del privato, lasciando, come aveva fatto Artigas, ampi luoghi per la relazione tra i membri della famiglia ed eventuali ospiti e visitatori. In qualche modo la casa brasiliana contemporanea continua ad essere l'erede di quella antica casa patriarcale dove personale e collettivo sono radunati sotto lo stesso tetto.

Ancora una volta la struttura della casa ad atrio pompeiana sembra ritornare quale modello concettuale utile per analizzare la struttura progettuale adottata da Mendes da Rocha, ove la casa (di famiglia economicamente e socialmente rilevante) è contemporaneamente anche uno spazio con chiari caratteri urbani, ove il privato (che nella propria casa diviene così forte da manifestarsi con un tavolo che sporge da una finestra determinando un segnale figurativo esterno evidente) si dispiega in una serie di "strade", "piazze" e "giardini" interni.

Forse proprio questa dimensione e capacità di generale luoghi interiori e di "meraviglia" rimarca una volta di più come l'architettura della casa brasiliana è esperienza, intellettuale ma contemporaneamente sensuale, di una elite e non ancora patrimonio dell'abitare diffuso, in ciò marcando la maggiore differenza con la cultura della residenza europea.

Note

¹ Il presente scritto è stato pubblicato nel volume P. Giardiello, M. Santangelo, *Architettura contemporanea in Brasile*, Napoli 2006.

² Cfr. Elisabetta Andreoli e Adrian Forty, "Round trip: Europe to Brasil and Back", pp. 18-19, in Elisabetta Andreoli e Adrian Forty, *Brasil's modern architecture*, Phaidon, London 2004,.

³ Creare il nuovo assumendo elementi da culture che si apprezzano è al contempo apprezzamento dell'altro ma anche desiderio di annientarlo, "cannibalismo culturale" come lo definiscono Forty e Andreoli: il cannibale mangia ciò che apprezza e cui in ultima analisi vuole assomigliare; idem, pp. 8-19.

⁴ La stessa Bo Bardi scrive a proposito di un suo lavoro: "La seconda volta che vi ritornai (nella "Fábrica de Tambores", nel quartiere di Pompéia a San Paolo) era un sabato ed era già un altro luogo: non più l'elegante e solitaria struttura di Hennebique, ma un luogo pubblico allegro con i bambini, i genitori, gli anziani che giravano tra i padiglioni.

Bambini correavano, giovani giocavano a pallone sotto la pioggia che cadeva dai tetti crepati, ridendo dei calci alla palla nell'acqua. Le madri preparavano dei panini all'entrata della Via Clélia; e c'era un teatro di burattini pieno di bambini.

Pensai: tutto ciò deve continuare così, con tutta questa allegria".

⁵ Elisabetta Andreoli e Adrian Forty, "Round trip: Europe ...", cit., p. 19.

⁶ João Masao Kamita, *The modern Brazilian House*, in *Brasilian's...*, cit., p.144.

⁷ Su tali dinamiche culturali nella Pompei pre-romana esiste una vasta letteratura, per brevità si rimanda al volume dello scrivente "La casa ad atrio a Pompei tra permanenza e modificazione", Napoli 1996, ove si è indagato il contributo della contaminazione culturale di matrice ellenica nella modificazione della primigenia casa ad atrio verso la villa extraurbana, dando conto della vasta bibliografia di riferimento.

⁸ Cfr., João Masao Kamita, *The modern...*, cit. p.146.

⁹ Sull'opera di tale architetto si rimanda a C. N. Schulz, G. Postiglione, *Sverre Fehn. Opera Completa*, Electa, Milano 1998.

¹⁰ Cfr. AA.VV., *Brazil's...*, cit, p. 149.

¹¹ A tali dinamiche sfugge l'Italia ove, pur in regime di dittatura, vede il moderno stile trovare spesso l'appoggio del regime che favorirà in patria la crescita di architetti come Terragni, Libera e Gardella, e nelle colonie d'Africa il lavoro di molti giovani architetti e ingegneri razionalisti che lasceranno opere di pregio. Su tale tema vedi cfr. AA.VV., *Africa's secret modernist city*, Merrel, New York 2003.

¹² Cfr. "La casa ad...", cit.

¹³ Cfr. João Masao Kamita, *The modern...*, cit., pp. 156-157.

¹⁴ Cfr. João Masao Kamita, *The modern...*, cit., p. 162.

¹⁵ Flavio Motta, *Paulo Mendes da Rocha*, in "Acropole", n. 343, settembre 1967

¹⁶ Cfr. Nicola Flora, *1927-1940: edifici a carattere pubblico ad Oslo tra artificio e natura*, pp. 46-47, in Gennaro Postiglione, *Funzionalismo Norvegese, Oslo 1927-1940*, Officina, Roma 1996.



Sigurd Lewerentz, Chiesa di St Peter, Klippan 1963-66

Riduzione ed economia, cifra stilistica di Sigurd Lewerentz

Sigurd Lewerentz, tra i maestri del Novecento, è probabilmente tra i pochi che non si sono cimentati con l'elaborazione teorica dell'architettura, ovvero che non ha sentito la necessità di sistematizzare il proprio pensiero sul fare architettonico. In un tempo caratterizzato da proclami e slogan sul nuovo linguaggio che si andava imponendo egli manifesta fiducia esclusivamente nell'architettura realizzata: la costruzione quale unico codice per parlare dell'architettura. Una dedizione così assoluta alle regole del mestiere implica una costante tensione verso il raggiungimento della massima chiarezza del lessico costruttivo, una costante ricerca della nettezza dell'espressione al fine di ottenere la più chiara forma comunicativa. La lunghezza della vita di un grande architetto come Sigurd Lewerentz, così come potremmo dire per Giovanni Michelucci o Frank Lloyd Wright, può favorire tale processo: il fare aiuta a mettere ordine nel pensare e favorisce la ricerca dell'essenziale. La speranza recondita che soggiace ad un simile procedere è di raggiungere la massima riduzione espressiva al fine di ottenere economia di comunicazione: impiego di forme e materiali che riescono a rendere le persone partecipi dello spazio ove i valori materici, tattili, percettivi riescono ad essere intesi dal fruitore che arricchisce così la propria capacità di fare esperienza del mondo che lo circonda¹. Peraltro l'intero arco produttivo di Sigurd Lewerentz testimonia che questa prospettiva, cioè tendere ad un vocabolario costruttivo chiaro e sempre meno riducibile, rende l'opera realizzata capace di durare nel tempo senza divenire obsoleta. Non proponendo stilemi da replicare, ma piuttosto procedure costruttivo-progettuali, le forme variano di caso in caso, e divengono riutilizzabili solo da chi possieda gli strumenti disciplinari per decodificarne il pensiero compositivo soggiacente. In tal senso l'intero lavoro di Lewerentz è opera elitaria, amata dai migliori architetti del novecento² ma sconosciuta al più vasto pubblico dell'architettura benché negli ultimi anni ci sia stata un'inversione di tendenza³.

Nel cimitero di Stoccolma, ad esempio, il visitatore è più facilmente attratto dai godibili e raffinati interventi del grande compagno di strada di Lewerentz, E. G. Asplund⁴, che realizza raffinatezze costruttive e materiche in ogni più piccola parte ove interviene; più difficilmente lo stesso visitatore si sofferma sull'equilibrio di uno spazio di natura quasi totalmente frutto di artificio.

Non accattivante ad un primo incontro appare la cappella della Resurrezione, che tante varianti planimetriche ha conosciuto prima che Lewerentz si decidesse a vararne la soluzione poi realizzata, con quel connubio così violento tra raffinatissimo classicismo, citazioni michelangiolesche e prime avvisaglie di una modernità che per ora si mostra solo nell'incastro del volume cilindrico della scala a chiocciola di

servizio capace di mostrare il netto estradosso come astratto, pura forma che ibrida lo spazio classicista della cappella⁵.

Una figura di architetto come Lewerentz può apparire lontana se si pensa alla costante ricerca dell'effetto, spesso effimero, da parte dei progettisti nostri contemporanei. Stupire, affascinare, non era nel novero degli interessi del grande svedese, consapevole che, a dispetto dei molti che si profondono in proclami d'amore per l'architettura, assai rari sono coloro capaci di combattere affinché quest'antico mestiere resti rigoroso, mai effimero, anche quando fatto per durare assai poco⁶. Lewerentz doveva possedere, con tutta evidenza, la convinzione che l'architettura non fosse solo una pura, meccanica risposta ad un bisogno primario, ma piuttosto un'arte complessa dotata di specifiche modalità conoscitive, autonome e insostituibili vie per esprimere un punto di vista sull'essere nel mondo da parte di una cultura e di un tempo specifico.

Riduzione ed economia come cifra stilistica fondamentale sembrano peraltro essere coerenti con l'esperienza della natura che un uomo del nord, quale era Lewerentz, faceva continuamente. Una natura con manifestazioni estreme non ammette errori. La costruzione pretende la precisione, pena il rapido deperimento; la rigidità del clima richiede il minor dispendio possibile di energie, fisiche come materiali, per ottenere il risultato desiderato. Il senso di filiale amore per la natura autorizza l'artefice, in ultima analisi, ad ordinarla nel rispetto delle sue leggi, non contro di esse.

Trasformare una parte di natura con elementi di natura, modificare andamenti di dune e avvallamenti, sono accarezzamenti del suolo, alterazioni realizzabili con successo solo da chi ama la terra in cui vive altrimenti essa lo rifiuta come atto di violenza. Oltretutto, tale procedura progettuale testimonia la consapevole scelta da parte del progettista di affidare alla posterità il pieno valore di quel lavoro, dovendosi necessariamente attendere il pieno sviluppo di piante ed alberi per cogliere in pieno i valori di spazio, luce, ombra pensati dall'architetto.

Le opere di Lewerentz che appartengono a questo ambito sembrano cercare il ritmo del respiro della natura per assecondarne il desiderio di nascere e crescere trasformandosi. L'effimero, il facile effetto formale fatto per generare stupore e meraviglia nell'immediato sono banditi; la classicità ha insegnato al grande svedese il continuo confronto con ciò che della storia è durato piuttosto che con quanto si è consumato in una stagione. L'amore per la tradizione dell'architettura della classicità vuol dire per Lewerentz rifuggire la caricatura, l'ingingimento, significa raccontare verità.

Se ammirò qualcuno dei suoi contemporanei fu certamente Le Corbusier, cui in vecchiaia finì peraltro per assomigliare fisicamente con quei bianchi capelli tirati al-

l'indietro e quegli occhiali dalla spessa montatura scura; e certamente fu per questo sentimento di ricerca della verità, piuttosto che per l'affezione ad un nuovo lessico formale che mai iterò, pur comprendendolo, come fecero i più deboli epigoni del grande ginevrino.

A differenza di Le Corbusier non ebbe mai il desiderio di fondare un nuovo linguaggio universale per l'architettura, quanto piuttosto di rintracciare un rigoroso rapporto tra pensiero, conoscenza e costruzione capace di rendere assolute le proprie opere, e quindi universali perché capaci di parlare a tutti coloro che fossero stati in grado di interrogarle con amore e conoscenza. Opere destinate a non consumarsi in una stagione, anzi se possibile a migliorare con il tempo, taccuini di appunti pieni di informazioni per chi ami la costruzione e persegua il rigore nel profondo rapporto di sensi tra le parti ed il tutto.

Tra le diverse foto che riproducono il maestro, particolare emozione ci comunica perciò l'immagine di un uomo vecchio nel corpo, avvolto in un lungo cappotto scuro, colto di spalle nell'attimo di chinarsi per porre un mattone d'angolo nella corretta posizione, come se dovesse verificarne in prima persona l'esattezza già lungamente indagata sulla carta, magari per istruire le maestranze, o meglio per far sentire loro quello che la natura del mattone comunicava e chiedeva di esprimere. Classico in Lewerentz è perciò il modo di sentire e manifestare l'atto del costruire, senza retorica, per quello che è, impreziosito dalla sapienza delle mani che lo scelgono, lo scartano, lo pongono in opera.

Lewerentz non sogna mondi lontani e diversi ove, in libertà, esprimere la propria soggettiva individualità. Ama piuttosto il mondo in cui è padrona la forza di gravità, ove il vento, l'acqua e la neve trasformano, modificano senza distruggere. Lo ama a tal punto da far nascere molte architetture dalla terra, incastrandole in luoghi rilevati quasi per proteggerle, come fa per i neoclassici padiglione di attesa e cappella funeraria del cimitero di Malmö.

Riduzione del lessico ed economia espressiva è lavorare sulla dimensione del giunto di malta, utilizzando l'incrocio dei giunti allineati tra i mattoni della chiesa di Klippan per trasformarli in arcaica croce sulla porta d'accesso alla sagrestia; sconnettere la tessitura del pavimento dell'aula della chiesa che si rigonfia divenendo fonte battesimale ove una lenta goccia cade da una conchiglia - vero e proprio *objet trouvé* nella sua splendida bianchezza - come per misurare la profondità del silenzio, restituendo pathos all'atto del battesimo che diviene fisico incontro dell'uomo appena venuto al mondo con i suoi contenuti fondativi: l'acqua, l'aria, la luce.

Questo è l'assoluto universale che Lewerentz continua a comunicarci con le sue opere, patrimonio di tutti perché ciascuno è in grado di ritrovare parte del proprio

sé più recondito per mezzo di qualcosa che solo l'arte dell'architettura può comunicare: un raggio di luce che squarcia il buio per segnare il cammino del sacerdote verso l'altare; la finestra ed il varco che tornano ad essere interruzione drammatica, e perciò emozionale, della continuità muraria; lo spessore del muro, la sua sapiente tessitura, il dilatarsi lontano da ogni corretta e codificata prassi della misura del giunto di malta che assurge così a protagonista (manifestando grande sapienza perché non si manifestino nel tempo ritiri e crepe). Lucernari che si inclinano leggermente, come antenne di una lumaca, per andare a raccogliere ed indirizzare rari raggi di sole, o comunque quel poco di luce che all'interno, per contrasto con l'assoluto buio, saranno sufficienti per segnare luoghi come accade sempre a Klippan.

Tutte soluzioni frutto di lunghe analisi, prove, ripensamenti, attenzioni alla costruzione per mezzo delle materie; procedura che genera evidentemente forme, ma tutte animate dal desiderio di dilatare la materia, farla esprimere al di là dell'evidente e dell'ovvio dopo averla a lungo scrutata, valorizzandone toni e timbri senza mai sacrificare il valore dell'insieme. Componimento che della parte si arricchisce, nel piccolo si chiarifica.

La forma è dunque per Lewerentz atto ultimo di un lungo percorso fatto di limature, a vantaggio di chi avrà la buona ventura di imbattersi in muri che vibrano e comunicano, architetture al servizio degli uomini, lontane da ogni volontà autocelebrativa. Le persone dunque emergono al fine del lavoro del maestro svedese quali reali protagonisti e destinatari della moltitudine di sforzi e riflessioni, prove e ricerche, perché le architetture aiutano ciascuno a vivere il mondo in modo più chiaro e consapevole alla stregua di quanto, in ultima analisi, ambisce a fare ogni processo artistico.

Economia nelle modalità compositivo-costruttive significa rispetto per le materie, loro migliore utilizzo al fine del massimo rendimento d'uso e di capacità comunicative, come dicevamo precedentemente.

Ogni disegno di una pianta, di una parte di un prospetto, di un elemento più ridotto, è sempre inteso da Lewerentz come strumento per indagare le migliori procedure costruttive, le loro modalità esecutive, piuttosto che il modo per ricercare forme.

Udito, vista, tatto, olfatto, sono costantemente e simultaneamente stimolati in chi percorra gli spazi delle architetture di Lewerentz. Ciascuno, anche le persone prive di cultura architettonica, divengono attivi protagonisti dello spazio. Architetture che rifuggono l'erudizione, non escludendola. Ogni persona può trovare il modo di interagire con il gioco sapiente dell'architettura: questo, in ultima analisi, ci ricorda Lewerentz insieme al suo grande contemporaneo Le Corbusier.

Chi percorra gli spazi del cimitero di Stoccolma come quelli di Malmö, la corte del

palazzo per gli uffici delle assicurazioni nazionali di Stoccolma o della villa Edstrand a Falsterbo, ed in particolare gli spazi esterni ed interni di S. Marco a Björkhagen o di S. Pietro a Klippan è costantemente spinto al movimento, richiamato da una luce o da una profondità, invitato a toccare superfici scabre o lisce, stimolato a spostarsi per guardare oltre quell'improvviso ostacolo o riflettere sul cambio di angolazione che quell'inaspettata angolazione di un volume o di un accesso propongono.

Lungi dall'essere luoghi tetri, anche i cimiteri di Lewerentz si mostrano come spazi della natura ove il salire per poi ridiscendere, il radunarsi lì dove pochi alberi suggeriscono uno spazio per meditare, oppure raggiungere un luogo di celebrazioni attraversando un rituale percorso tra alti pini, sostare poi in una concavità del terreno percepita come spazio, divengono continue e vitali esperienze di architettura, espressioni progettuali che richiedono lunga ricerca, chiarezza da parte del progettista, opere animate dal desiderio dell'artefice di scomparire rispetto alla propria opera, lasciata viva nel mondo, capace di trasformarsi senza perdere contenuti. Rilevante è il fatto che Lewerentz, pur possedendo una fabbrica che produceva serramenti metallici da lui stesso progettati, nelle ultime e più importanti opere arriva ad annullare del tutto l'infisso. Un elemento classico della costruzione si dissolve, dunque, così come aveva peraltro fatto Le Corbusier in molte sue opere, fino a divenire un semplice vetro. In Lewerentz questo gesto progettuale diviene così forte da far ritornare la finestra ad essere un buco primario capace di valorizzare lo spessore di un muro: nelle chiese di S. Marco e di S. Pietro, oltre che nel chiosco dei fiori del cimitero di Malmö, un semplice vetro camera sostenuto da piccole staffe metalliche all'esterno della parete, sigillato in maniera assai brutale, annulla la struttura dell'infisso portandola al non più riducibile⁷.

Ma riduzione significa anche lavorare con mattoni che non debbono mai essere tagliati, come fa sempre a Klippan e a Björkhagen. A Klippan, inoltre, realizza lunghe sedute continue, oltre che il trono del celebrante e lo stesso altare, con lo stesso unico mattone realizzando un elemento che sarà poi rivisitato da Jorn Utzon nelle famose sedute del portico di Can Lis, una delle due case proprie di Maiorca⁸.

Architetture, queste delle ultime due chiese, che sembrano ottenute per sottrazione di materia, per scavo. Monocrome ma mai monotone: diversi tipi di mattoni, per colore e misura, alcuni finiti con una serie di piccoli fori a migliorare l'aderenza dei pavimenti, rendono gli spazi di Klippan cangianti pur se omogenei per intensità e timbro. Cosa peraltro tipica di molta parte della produzione di Lewerentz se si pone mente all'atmosfera dello spazio interno della cappella della Resurrezione a Stoccolma, ove diverse materie tessiscono uno spazio bianco, spazio della luce, pieno di riverberi e variazioni dovuti ai diversi materiali usati, spazio in movimento.

Altro piccolo indizio della riduzione ed economia dei valori costruttivi è la semplificazione del sistema porta nel passaggio tra telaio fisso e muratura: a Klippan il tradizionale coprifilo sparisce, sostituito da un giunto di materiale sigillante elastico nero che connette la muratura con il telaio della porta. Passaggio che non ammette il minimo errore costruttivo, pena l'assoluta e non più rimediabile imperfezione⁹. Gomma, vetro acciaio, legno, mattoni, cemento vengono adoperati sempre nel profondo rispetto delle proprie nature, o meglio nella condizione di esprimere potenzialità magari ancora non espresse. Tale procedura, come prima anticipato, porta solo quale risultato finale la "scoperta della forma"; il tradizionale giunto di mattoni, che non deve eccedere nella misura, pena incontrollabili ritiri delle malte e quindi fessurazioni nella struttura muraria, si dilata nel caso delle due chiese di Björkhamnen e Klippan per divenire di misura pari al mattone grazie allo studio del tipo di inerti che sono presenti nell'impasto ed evitano i problemi del ritiro. Peraltro asportando in fase di costruzione l'eccesso di malta con un sacco di tela, si restituisce alla parete una texture assolutamente nuova, ove il protagonista diviene il legante. Muro visto alla maniera di Oldenburg, quasi fosse sotto una lente d'ingrandimento: invenzione di chi non smette di interrogarsi su come rinnovare la tradizione dell'antico. All'interno, per realizzare le sedute della sala riunioni ad emiciclo, viene addirittura utilizzato il mattone trafilato ponendo in vista la faccia dove sono visibili i fori di alleggerimento del mattone che palesano il processo costruttivo utilizzato come legittima decorazione¹⁰.

Riduzione ed economia del linguaggio significa anche che se le strutture a volta di mattoni su travi di acciaio corten in S.Marco sono occultate da un alto paramento murario esterno che non ne rende visibile l'andamento se non dall'interno dello spazio sacro, in Klippan Lewerentz rinuncia anche a quello che dovette di certo apparirgli come un nascondimento, una mancanza di coraggio nel mostrare la verità della forma costruita. Così la successione di cuspidi più alte e meno alte che palesano l'andamento ad onda asimmetrica della copertura della sala interna della chiesa vengono direttamente mostrate disegnando il prospetto sul fronte d'accesso ove i neri canali di gronda e i pluviali, non più occultati, tracciano chiare linee sulla muratura di mattoni rischiarata dagli ampi giunti di malta.

Il visitatore, spostandosi nello spazio, stretto tra lo specchio d'acqua - sorta di pozza naturale come già realizzata a S.Marco - ed il fronte d'accesso, trova l'ingresso come un varco buio in cui sono visibili esclusivamente le deboli luci in ottone sospese nell'aula della preghiera; spazio dove un solo duplice pilastro in acciaio corten regge la copertura, disegnando la croce che, sostegno fisico e morale della comunità dei fedeli che è Chiesa in terra¹¹. Non si può chiudere una riflessione sul valore della riduzione come cifra stilistica del maestro svedese senza

soffermarsi sull'ultimo capolavoro realizzato: il chiosco dei fiori del cimitero di Malmö¹².

Il chiosco è un piccolo luogo in cui raccogliere ed esporre fiori, ove la geometria dell'ampia ed unica falda del tetto spiovente (così aprioristicamente bandito dalla modernità di maniera perché retaggio della tradizione da combattere) accompagna all'interno la luce dall'ampia bucatatura superiore, posta sul fronte alto dove non è assolutamente visibile la copertura, verso i fiori posti in basso sul lato opposto. Al contempo, con parallelo movimento, l'ampio e scosceso spiovente favorisce il rapido scorrere delle acque meteoriche e della neve verso il suolo. Con il grande oggetto si genera un luogo esterno dove i passanti possono sostare guardando i fiori, con acqua e neve allontanati per non disturbare la sosta, al riparo pur se all'esterno. All'interno pannelli rivestiti di una pellicola di alluminio isolano riflettendo al contempo la luce, per tanti mesi così tenue e preziosa. L'impianto elettrico, lungi dall'essere un accidente da occultare, si mostra realizzando disegni alle pareti con le sue canaline e cassette di derivazione in vista, e la luce è data dalla lampadina che nella sua perfetta bellezza non necessita di nessun nascondimento, permettendo in tal modo al filamento di inviare in tutte le direzioni la massima energia luminosa.

Macchina perfetta, testimone ultimo di una lunga vita spesa a cercare di dire il massimo con il minimo uso di segni e parole. Quest'opera, nella nettezza della sua geometria, nell'estremo rifiuto di ogni retorico uso di materiali del passato, nella riduzione ad essere una vera macchina per esporre fiori, è forse il suggello ultimo e perfetto che il maestro ormai novantenne ci lascia anticipando molto di quanto negli anni a seguire faranno i migliori architetti¹³.

Opera in perfetta sintonia con le foto del suo viaggio in Italia che testimoniano, come ha sapientemente ricordato Colin St. John Wilson¹⁴, la capacità di vedere con "sguardo obliquo" le cose del mondo e della storia dell'architettura, prive di ogni afflato romantico, visione fatta di disincanto e nettezza, che è già progetto del nuovo, progetto di una procedura per cercare ciò che è nel profondo delle cose, come poi tutta la sua opera ha dimostrato.

Una vita così vissuta vale ben più di una lezione di architettura, continuando a farci compagnia per forza e rigore, determinazione e coraggio. Essa si opera aperta: testimonianza di un uomo che è riuscito a parlare dell'assoluto con il silenzio.

¹ Tesi di fondo di tutto il lavoro di Christian Norberg-Schulz (Oslo 1926-2000) è che l'architettura vada intesa come esperienza fondativa dell'uomo per una consapevole presa di contatto con il mondo circostante, naturale quanto artificiale. In particolare nell'ultimo suo lavoro, di recente pubblicato in Italia, così si esprime sul suo approccio allo studio dell'architettura, approccio che viene condiviso dallo scrivente e considerato quale riferimento di fondo al presente scritto: *"Il metodo usato è quello fenomenologico. Non cerco quindi di spiegare gli edifici quali risultati di "influenze", e non li inserisco entro concatenazioni "stilistiche" pur riconoscendo alle une e alle altre un'importanza significativa. Preferisco considerare l'opera architettonica così come appare, facente parte di un complesso locale, e tento di vederla come realmente è. Mi baso quindi sul fatto che l'edificio porta necessariamente in presenza il mondo cui appartiene, a volte come semplice "partecipazione", a volte invece assumendo il ruolo di "centro esplicativo". In genere si può affermare che ogni edificio o insediamento "raduna" un mondo, e può essere compreso alla luce di tale caratteristica"*, C. Norberg-Schulz, *Terre notturne, l'arte nordica del costruire*, Milano 2001, p.13, a cura di G. Postiglione, trad. it. di Nattlandene, Oslo 1993.

² Oltre ad architetti svedesi come B. Nyberg ed il più noto P. Celsing, che gli furono assai vicini e utilizzarono esplicitamente parti del lavoro del maestro in opere di respiro, di certo tra gli architetti della successiva generazione coloro che lo hanno analizzato con cura fino a citarne parti, pur se epistoliche, delle sue ricerche, sono stati di certo in tempi più recenti J. Utzon e S. Fehn.

³ Oltre ai meritori e ben noti lavori di J. Allin, C. Constant e W. Wang, la rivista "Casabella" ha dedicato ampio spazio al lavoro di Lewerentz nei numeri 659 del settembre 1998 e 687 del marzo 2001.

⁴ E. G. Asplund stringe amicizia con Lewerentz sin dai tempi della comune formazione alla Klara School di Stoccolma, condividendone molte esperienze professionali, in particolare quella dell'ampliamento del cimitero di Stoccolma. Troppo diversi nel carattere, tanto aperto e gioviale l'uno, quanto chiuso al limite dello scontroso l'altro, interruppero bruscamente il loro lungo sodalizio nel 1935 in relazione alla realizzazione del grande crematorio per il cimitero di Stoccolma.

⁵ Per una più attenta lettura dello spazio della cappella e delle altre opere che in seguito verranno citate si rimanda alle relative schede nel volume C. Norberg-Schulz, G. Postiglione, *Sverre Fehn. Opera completa*, Electa, Milano 1997.

⁶ Si ricordi che, come accennato alla nota 4, per incomprensioni a riguardo della soluzione progettuale del crematorio del cimitero di Stoccolma, visto da Lewerentz come un cedimento alle esigenze della municipalità che egli intendeva essere di secondo piano rispetto a quelle dell'architettura, egli interrompe per il resto della loro vita ogni rapporto di lavoro ed amicizia con Asplund!

⁷ Jorn Utzon nella propria casa di Maiorca "Can Lis", nelle isole Baleari, riprende il tema della valorizzazione dell'apertura nella muratura lapidea ponendo gli infissi lignei all'esterno della costruzione così che dall'interno spariscono alla vista restituendo forza alle profonde aperture e continuità della natura con lo spazio interno della casa che appare come non chiuso.

⁸ Cfr. Paolo Giardiello, *Jorn Utzon, architettura e luogo*, in "Area", n. 35, dicembre 1997.

⁹ S. Fehn ha assunto questo sistema come unico possibile nell'architettura del rigore quale egli, allievo elettivo di Le Corbusier e Lewerentz, persegue. Dal suo primo lavoro fino all'ultimo questa soluzione è sempre presente.

¹⁰ Nella casa Trilla, a La Clota, E. Miralles utilizza in maniera espressiva il mattone trafileato per rea-

lizzare i fronti esterni della piccola architettura dal forte sapore sperimentale. In questo caso, comunque, domina una chiara volontà figurativa che differenzia fortemente il lavoro dello spagnolo con quello di Lewerentz.

¹¹ Appare fortemente probabile che Lewerentz riproponga in maniera assolutamente personale un pensiero progettuale che Schinkel aveva proposto per l'abside della chiesa di S. Gertrude a Berlino ove, dall'altare, nasce un pilastro neogotico che diviene la croce del Cristo la quale poi, aprendosi con costoloni in tutte le direzioni dello spazio, genera una pianta centrale che conclude la navata della chiesa. Di certo questa idea dove forma, struttura e simbolo sono assolutamente continue e non separabili doveva essere ben nota a Lewerentz che però soltanto in tarda età trova la forza di decantarla e rendere espressione originale di un antico sentimento religioso un'intuizione del grande tedesco.

¹² È interessante notare come tutti gli autori che si sono interessati del lavoro di Lewerentz si siano particolarmente soffermati su questo lavoro, tutto sommato di piccole dimensioni. Certo l'opera ultima di un maestro di tale spessore ha un forte fascino, specie per la forte carica innovativa che il progetto proponeva. Opera di un uomo che ha cercato per tutta la vita la riduzione del linguaggio espressivo e che trova la lucidità intellettuale di esprimere in piena autonomia e libertà le sue ultime e più astratte riflessioni sulla costruzione e sulla composizione in un'architettura che, così come la prima, è rigorosamente dimensionata per mezzo della sezione aurea.

¹³ Oltre al già citato Miralles si può affermare che gli architetti che più hanno lavorato sulla riduzione del linguaggio anche se spesso in chiave decorativa sono Herzog e de Meroun. In particolare si guardi la piccola casa monofamiliare Rudin, a Leymen, che risente in maniera più chiara e diretta del piccolo chiosco di Lewerentz.

¹⁴ Colin St John Wilson, *Sigurd Lewerentz, edifici e luoghi sacri*, in "Casabella", n. 687, marzo 2001, pp. 76-83.



Glenn Murcutt, casa Alderton, Yirrkala (Eastern Arnhem Land) 1991-94

Casa per aborigeni (casa Alderton) di Glenn Murcutt¹

Tocca questa terra con leggerezza

Seguire le *vie dei canti*², andare alla ricerca delle proprie origini percorrendo le orme tracciate dagli antenati, è il legame che unisce da millenni i popoli aborigeni alla loro terra: l'Australia.

Terra lasciata in eredità dai propri antenati che nel *"loro viaggio per tutto il paese, hanno sparso sulle proprie orme una scia di parole e di note musicali, le piste del Sogno, rimaste sulla terra come 'vie' di comunicazione fra le tribù più lontane"*³. Terra espropriata dalla violenza della colonizzazione europea che l'ha privata del suo Tempo del Sogno, dei suoi miti, dei suoi abitanti, trasformandola in una gigantesca tabula rasa su cui costruire e fondare nuove comunità, eredi di altre e remote civiltà. Il mito dell'Australia come territorio vergine e incontaminato, selvaggio e incivile, creato alla fine del '700 e alimentato nell'800 a sostegno della supremazia imperiale britannica, ha contribuito alla stesura delle grandi narrazioni⁴ di colonialismo, razzismo, espropriazione ed espulsione dei popoli nativi dai loro territori, inscritte nelle pagine della storia della modernità occidentale.

La comparsa delle edificazioni cittadine, dei luoghi dell'architettura moderna, ha avuto come effetto la sparizione di altri luoghi, i luoghi invisibili e sacri del popolo aborigeno, vero "proprietario" e abitatore di queste terre da millenni.

La memoria monumentale lasciata in eredità dal dominio coloniale come segno del passaggio della storia, della civiltà, per il popolo aborigeno è un'eredità di esilio, di confisca, di violazione della terra e del patrimonio sacro che in esso è testualizzato⁵. Lo spazio australiano, dunque, non è mai stato vuoto come si ha avuto bisogno di credere e inventare a sostegno della colonizzazione, piuttosto è stato svuotato in seguito alle migrazioni dei popoli indigeni verso la zona settentrionale del paese, lì dove ha inizio lo sconfinato deserto di questo continente. Anche lo spazio in apparenza più desolato, come quello del deserto, in cui non sono tracciate zone di confine, né edificate costruzioni abitative stabili, nasconde in sé i segni dell'abitare, dell'appartenenza a una comunità. Nella vastità della superficie australiana sono disseminati segni, tracce di memoria labile, che non hanno necessariamente la medesima radicalità nel suolo, né la medesima ambizione di immortalità dei monumenti. Persino le divinità totemiche venerate dagli aborigeni prendono vita dalla terra, sono create dalla sostanza leggera e peritura come l'argilla, rispondendo alla loro filosofia secondo cui tutto ciò che viene dalla terra, dagli elementi terreni ai manufatti realizzati dall'uomo, nonché l'uomo stesso, è sacro, ma non immortale, e alla terra deve essere restituito. Questo rapporto sacro con il territorio, questo senso della cura rive-

lato attraverso un transito lieve, che salva la terra, non la padroneggia e non l'assoggetta⁶, definisce una modalità di abitare e di essere sulla terra, e sotto il cielo, che non può non richiamare al senso di responsabilità che investe qualunque gesto di fondazione, di costruzione che, come sostiene Heidegger, è l'unica via per pervenire all'abitare.

Toccare la terra con leggerezza, riconoscere nel movimento la direzione della vita dell'uomo e delle cose, costituiscono il senso dell'abitare per la cultura aborigena, la cui tradizione abitativa non trova radici nel suolo, nella stanzialità, ma piuttosto nel transito, nella migrazione. In un paesaggio come quello del deserto australiano, alle soglie dell'equatore, costituito da aride distese di arbusti o da superfici sabbiose, da un clima variabile in cui a periodi di precipitazioni irregolari seguono periodi di siccità, abitare diventa una modalità di essere strettamente legata al territorio, alle condizioni del suolo, al soffiare dei venti, alle modifiche operate dai cambiamenti di stagione. Abitare per il popolo aborigeno significa avere un rapporto di dipendenza dalla terra che non rientra nella logica del possesso e dello sfruttamento incondizionato delle sue risorse, ma nella libertà e necessità di poterla lasciare: nomadismo come modalità di abitare lo spazio senza stabilità.

La tradizione abitativa aborigena, che non erige monumenti, né edifica case stabili che non corrispondano ai principi di transitorietà della propria cultura e all'utilizzo di materiali capaci di ritornare alla terra, trova la sua più profonda manifestazione proprio nel valore del transito⁷.

Nel riconoscimento della sua temporalità, essa impone non solo dei quesiti alla grande tradizione architettonica e alle sue ambizioni di eternità attraverso costruzioni monumentali, ma induce a ripensare il rapporto tra il costruire, l'abitare e l'essere. La transitorietà dell'ambiente costruito, la sua adattabilità al luogo resiste al senso dell'appropriazione, del possesso materiale, suggerendo una sfida alla memoria intesa come commemorazione e rende vulnerabile il suo legame con un preciso luogo.

Le case di Glenn Murcutt

Da considerazioni simili a quelle fin qui proposte si sviluppa il pensiero -e il metodo-progettuale dell'architetto australiano Glenn Murcutt, le cui realizzazioni, ed in particolare la casa Adelton qui analizzata, sembrano essere la trasposizione nella contemporaneità della tradizione abitativa aborigena. La presenza umana è transitoria, afferma Murcutt riprendendo un pensiero fondativo della cultura aborigena, affermazione dalla quale deriva che l'uomo non è assolutamente proprietario della terra che abita, al limite ne è guardiano e tutore. Per questo motivo l'ambiente costruito

deve essere assolutamente rispettoso del luogo in cui si inserisce e l'architetto deve assumere consapevolezza del delicato ruolo che riveste. Le opere del nostro architetto -prevalentemente residenze domestiche-rivelano con immediatezza lo spirito che le anima. Dietro una figurazione astratta e la scelta di materiali insoliti, si scopre una linea di ricerca che si collega in maniera radicale con i valori della cultura abitativa australiana. Già dalla tipologia edilizia ricorrente nella sua opera, la casa unifamiliare isolata, spesso immersa in una qualche sperduta regione dell'immenso territorio australiano, l'architetto conferma la propria posizione all'interno di una tradizione del fare che trova le proprie origini nei valori culturali connessi all'abitare nomade del popolo aborigeno. Lontane dall'adozione di "stili", o di forme fini a se stesse, le case di Murcutt riflettono in pieno quei caratteri riconosciuti dagli studiosi all'architettura tradizionale: l'adozione di un'estetica della necessità che rifiuta sterili storicismi o sofisticate tecnologie, in favore di *"buon senso e di soluzioni semplici"*, e la capacità di materializzare -sub specie architectonica- la visione del mondo dei suoi abitanti. Le sue architetture risultano informate, sin nella fase progettuale, dal luogo scelto per la loro realizzazione e hanno la rara capacità di insediarsi senza contraddirne le leggi, anzi ad esse Murcutt affida il delicato compito di aiutare l'uomo a comprendere il paesaggio che lo circonda, rendendolo più direttamente percepibile, in modo da favorire la nascita e lo sviluppo di un rapporto armonico tra l'uomo, il suo ambiente costruito e la natura di cui fa parte. Le case progettate dall'architetto australiano non concedono nulla al vernacolo dimostrando la capacità dell'architetto australiano di saper realizzare il nuovo innestandolo profondamente nel passato, senza per questo fare alcun tipo di concessione nostalgica alle forme e ai materiali della tradizione, stabilendo invece solo un legame con i contenuti e l'identità della propria cultura abitativa⁸. Le sue case si possono interpretare come parte di una lunga catena costituita dalle metamorfosi e dalle trasformazioni subite dall'originaria abitazione aborigena, nel corso del tempo, per adattarsi alle diverse contingenze fisiche e storiche nelle quali sono venute a concretizzarsi. In questa sua ricerca l'architetto però non è solo, G. Poole, R. Leplastrier, P. Myers, per citare solo le figure principali, sono tutti architetti che hanno contribuito in maniera decisiva in Australia al recupero dei valori della tradizione, senza rinunciare ad essere per questo progettisti del proprio tempo, rifuggendo qualsiasi atteggiamento progettuale nostalgico o sentimentale e affermando, attraverso le loro opere, l'esistenza di un nuovo regionalismo australiano, di un metodo progettuale capace di coniugare, senza generare contrasti, il nuovo con il tradizionale. Questi architetti, come molti altri in luoghi diversi, hanno sperimentato la possibilità di superare la contrapposizione classica tra tradizione e modernità, attraverso la ricerca costante di un'interpretazione critica del passato⁹. Lo stesso Murcutt spiega in quale modo procede: *"la*

geologia, l'idrografia, il clima della regione, la direzione dei venti dominanti contribuiscono a decidere sulla scelta del luogo in cui far sorgere l'edificio, della sua struttura, della porosità più o meno accentuata delle facciate che captano le brezze necessarie alla ventilazione. L'angolo di incidenza del sole a seconda delle stagioni determina la dimensione del bordo del tetto, che taglia il sole verticalmente d'estate per impedirgli di penetrare nella casa, e l'altezza delle imposte a vetri nella facciata, che lasciano penetrare il basso sole invernale nel cuore dell'abitazione. Aperture o verande sono sistemate in funzione delle vedute e dei venti" ¹⁰. La composizione, secondo questa procedura progettuale, non è il risultato di astratte teorie della forma, ma si realizza -certo non meccanicisticamente- tramite l'analisi fenomenologica del luogo. Le architetture di Murcutt appartengono al proprio tempo e riflettono in maniera inequivocabile la formazione e le "simpatie" dell'australiano per certa cultura architettonica non solo occidentale. È proprio la sua abilità progettuale, capace di muoversi con estremo equilibrio in campi tra loro così diversi -cultura aborigena, da una parte, tradizione del moderno, dall'altra- che stupisce e meravaglia nelle opere realizzate. Al di là di semplici, quanto efficaci, paralleli con certa "architettura povera" coloniale, come i capannoni in legno e metallo per ricoverare le greggi o la lana -*woolsheds*-¹¹, nulla viene concesso alla nostalgia della citazione vernacolare. Il metodo di Murcutt consiste nel vagliare e selezionare con estrema accuratezza materiali e soluzioni formali, scegliendo di volta in volta quelli più adeguati al luogo e al programma funzionale. I materiali infatti vengono scelti in funzione di una gamma molto ampia di parametri, che tendono a limitare il danno ambientale della nuova costruzione, sia in termini di micro eco-sistema sia in termini di macro eco-sistema, prendendo in considerazione non solo le proprietà fisiche e meccaniche, ma anche i processi esterni che li caratterizzano, come usura, manutenzione, sostenibilità della produzione, distanza di provenienza, fino a giungere a considerare parte integrante del progetto lo stesso "ciclo di vita"¹². Anche in questa attenzione quasi ossessiva a considerare nella maniera più estensiva possibile i rischi e le interferenze che la nuova costruzione comporta per il paesaggio in cui si inserisce emerge il profondo senso etico del suo lavoro e il rispetto ancestrale per l'ambiente naturale e i valori culturali che esso rappresenta per le popolazioni aborigene. Ciò può comportare talvolta l'impiego ricorrente di alcuni materiali -quali ad esempio la lamiera ondulata- o la ripetizione di alcune soluzioni tipologiche come ad esempio la falda aggettante del tetto o le verande. Ma nel lavoro di Murcutt le ripetizioni non sono mai né celate né rappresentano una griffe, esse sono invece la logica conseguenza delle premesse che sostanziano e precedono la redazione del progetto, perché -come afferma la Fromonot- *"la bellezza è per lui la conseguenza logica di risposte giuste a domande ben poste"* ¹³.

La casa degli aborigeni Marika-Alderton

Tutte le considerazioni sopra fatte rafforzano il carattere di continuità che l'opera dell'architetto australiano è capace di instaurare con la più schietta tradizione abitativa del luogo, riprendendo quei criteri e quei principi insediativi riconosciuti essere specifici delle costruzioni vernacolari: clima e topografia; materiali reperibili, livello di tecnologia posseduto e risorse economiche disponibili; attività e abitudini sociali. Per questo motivo non meraviglia il fatto che l'esempio più significativo di abitazione prefabbricata realizzata dal governo australiano come sostegno alle famiglie degli aborigeni, abitanti e "guardiani" di questo immenso territorio ben prima dell'invasione coloniale britannica, sia stato firmato da Murcutt. La casa, progettata per la famiglia di artisti aborigeni Marika-Alderton¹⁴, è pensata all'insegna del più rigoroso "funzionalismo ecologico", riconosciuto come una delle cifre dell'opera dell'architetto, a causa della estrema ristrettezza del budget messo a disposizione dal governo e della assoluta mancanza di maestranze adeguate nel territorio di Yirrkala, nel Northern Territory, dove la casa è stata situata. Casa Alderton, come tutte le architetture di Glenn Murcutt -prevalentemente residenze domestiche-, rivela con immediatezza lo spirito che la anima. Dietro una figurazione astratta e la scelta di materiali insoliti, si scopre una linea di ricerca che si collega in maniera radicale con le espressioni più tipiche dell'architettura tradizionale australiana. Lontane dall'adozione di "stili" o di forme fini a sé stesse, la casa progettata da Murcutt riflette in pieno quei caratteri riconosciuti dagli studiosi dall'antichità all'architettura primitiva e tradizionale: l'adozione di un'estetica della necessità che rifiuta sterili storicismi o sofisticate tecnologie, in favore di "un buon senso e di soluzioni semplici". Opera informata, sin dalla fase progettuale, dal luogo scelto per la realizzazione, ha la rara capacità di insediarsi senza contraddirne le leggi; anzi esse hanno il compito di aiutare l'uomo a comprendere il paesaggio che lo circonda per renderlo più direttamente percepibile, inclusa la cultura abitativa dei suoi proprietari, la famiglia di Marika e Mark Adeltorn, aborigeni del nord dell'Australia. Questa occasione progettuale ha consentito di mettere a confronto e di verificare le idee dell'autore sullo spazio maturate nel lungo tempo del suo lavoro, con le necessità abitative e di autorappresentazione degli aborigeni, la cui cultura e tradizione costruttiva Murcutt ha cominciato a studiare con metodicità solo a partire dai primi anni Ottanta. La casa si presenta come un volume allungato, completamente sollevato da terra, caratterizzato da una battuta ritmica di aperture lungo tutto il perimetro dell'edificio che ne palesa anche l'impianto modulare. Alla chiusura delle bucatore provvedono altrettanti pannelli a ribalta che si differenziano l'uno dall'altro in relazione alle attività che si svolgono negli ambienti che servono e alla loro esposizione. Alcuni risultano tam-

burati in legno altri, invece, sono costituiti da un telaio principale e da una partitura secondaria in lamelle di legno, distanziate di 8 millimetri l'una dall'altra. Ciò consente di ottenere l'indispensabile ventilazione interna anche durante la notte, preservando allo stesso tempo la necessaria privacy dell'interno. I pannelli a ribalta restano aperti durante il giorno e lasciano la casa completamente permeabile all'ambiente naturale che la circonda, proponendo l'idea primordiale della dimora come di un luogo individuato principalmente attraverso la sua copertura. L'impianto dell'abitazione è estremamente semplice e presenta quattro ambienti notte, disposti in successione e serviti da un percorso tangenziale e caratterizzati dalla presenza di un letto in alcova posizionato lungo la parete esterna; la stanza da letto matrimoniale e la "cucina-soggiorno" costituiscono gli ambienti di superficie maggiore e sono inseriti a chiusura dei due lati brevi. I servizi sono collocati in due piccoli volumi, baricentrici rispetto all'impianto distributivo della casa, e prendono luce dall'alto. I divisori interni non raggiungono il tetto a due falde della copertura in lamiera e si interrompono, ad una quota di due metri, per consentire una migliore ventilazione dell'interno, indispensabile per contrastare in maniera "passiva" il clima caldo-umido australiano. A tale scopo contribuiscono anche le cinque bocchette "Venturi" collocate nel colmo della copertura, in corrispondenza degli ambienti interni, in modo da sfruttare il più possibile i moti convettivi naturali. La struttura portante è in acciaio ed è stata dimensionata per resistere ai venti forti che caratterizzano il clima tropicale nel nord dell'Australia: tiranti, bulloni, fazzoletti di rinforzo sono previsti per contrastare adeguatamente i cicloni tipici di queste zone; tutta la struttura portata è realizzata in legno, ad eccezione fatta per le falde di copertura del tetto che sono invece in lamiera ondulata - ricorrente negli edifici di Murcutt - scelta per il bassissimo "costo ecologico" e per la semplicità di messa in opera, ma anche per il legame che la collega ai caratteristici edifici agricoli e industriali che costituiscono il tipico paesaggio australiano. Per le difficoltà connesse alla mancanza di una mano d'opera specializzata, la costruzione è stata prefabbricata in una piccola cittadina non lontana da Sidney e poi spedita per essere assemblata in loco, in poche settimane, da due soli operai, per ridurre al minimo i costi dovuti allo spostamento della manovalanza. La casa per la famiglia Alderton rappresenta una praticabile alternativa alla spesso assai squallida edilizia di sostegno realizzata dal governo australiano per gli aborigeni, unici veri "indigeni" dell'immensa isola-continente che è l'Australia. Questo lavoro ha coinvolto talmente l'architetto e l'impresa esecutrice che, alla fine, la ditta che ha fornito la carpenteria metallica ha donato le strutture che ha realizzato, e lo stesso architetto ha rinunciato al proprio compenso per l'esecuzione del progetto, con l'auspicio che potesse diventare una sorta di modello -se non di prototipo- per questo genere di interventi pubblici.

Note

¹ Il presente articolo è stato pubblicato la prima volta su N. Flora, *Casa Alderton a Yirrkala, eastern Arnhem land*, Alinea, Firenze 2005.

² *Le vie dei canti* è il titolo italiano di un famoso libro di Bruce Chatwin, Adelphi, Milano 1996.

³ Idem, p.25

⁴ L'analisi dei concetti storici quali colonialismo, razzismo, nazionalismo come forme di narrazione e mito è affrontata in particolare da E. Said, *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti, Roma 1998 e H. Bhabha (ed.), *Nazione e Narrazione*, Meltemi, Roma 1997.

⁵ Il concetto di terra come testo sottende a qualunque tipo di produzione artistica aborigena, dalla letteratura, alla pittura, alla musica. Si veda Bentrak et al., *Reading the Country: Introduction to Nomadology*, Fremantle, W.A: Fremantle Arts Press, 1984.

⁶ M.Heidegger, *Costruire Abitare Pensare, in Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p.100.

⁷ Il concetto di tradizione come transito è mutuato da I. Chambers, *Paesaggi migratori*, Genova 1997.

⁸ "Le prime costruzioni "archetipe" erano state adottate nella tradizione culturale con destinazioni d'uso molto generiche. Col tempo, questi primitivi "tipi" furono modificati per assolvere le specifiche necessità sviluppatesi all'interno della cultura formando un "building pattern". In C. Alexander, *A Pattern Language*, Berkeley 1968.

⁹ Cfr.: G. Postiglione, *Arne Korsmo eget hjem*, in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, a cura di, *Arne Korsmo....*, cit. Nel testo si fa esplicito riferimento alla consolidata tradizione nordica che vede, quali personaggi principali, il danese J. Utzon, il finlandese R. Pietila, lo svedese P. Celsing, il norvegese S. Fehn, per citare gli architetti appartenenti alla seconda generazione dei moderni, maggiormente impegnati nell'elaborare il progetto di architettura all'interno della tradizione. Ma lo stesso può dirsi anche di alcuni autori appartenenti alla generazione precedente, si pensi ad A. Aalto, a S. Lewerentz e a E. G. Asplund, per citare solo alcuni di quelli che hanno contribuito in maniera sostanziale allo sviluppo e alla diffusione di un certo tipo di architettura moderna in Scandinavia, così attenta ai valori della cultura tradizionale e del passato.

¹⁰ F. Fromonot, *Glenn Murcutt. Opere e progetti*, Electa, Milano 1995, p. 35.

¹¹ "Per quanto derivato da modelli europei, il woolshed è stato per necessità rapidamente adattato al contesto australiano. È un'architettura legata a una produzione calcolata in modo che funzioni efficacemente, integrando le condizioni geografiche e climatiche. La sua forma traduce le attività che vi si svolgono e lo spazio interno è diviso in bassi box (...). La sua lunghezza è proporzionale all'importanza dell'azienda; la sua altezza è appena sufficiente perché l'aria calda possa innalzarsi e raffreddare l'interno per convezione. L'inclinazione del tetto è calcolata in modo che la condensa scorra lateralmente attraverso la sua faccia inferiore, guidata dalle ondulazioni della lamiera, senza gocciolare all'interno. Il pavimento è sopraelevato per isolare l'edificio dall'umidità del terreno, ventilarlo e offrire un riparo alle greggi". In F. Fromonot, *Glenn Murcutt. Opere e progetti*, op. cit., p. 28.

¹² Cfr.: N. Flora, *Casa Meagher*, in "Area" n. 39/1999.

¹³ F. Fromonot, *Glenn Murcutt. Opere e progetti*, op. cit., p. 33.

¹⁴ G. Postiglione, *Casa Marika-Alderton*, in "Area", n. 34/1997.



Il disegno del progetto: misura e controllo in Glenn Murcutt

Grande esponente degli “architetti artigiani” persona prima che personaggio capace di vincere prestigiosi premi e riconoscimenti internazionali come il Pritzker con un’architettura fatta di poche cose, sempre tutte necessarie.

Persona ostinata, costruttore tra i costruttori tanto da comprendere quanto loro serve per costruire, capace di coniugare l’essenza della domanda che una commessa sottende all’estrema levità della risposta progettuale che la forma costruita dovrà, infine, rappresentare. Queste, in estrema sintesi, le caratteristiche fondamentali di Glenn Murcutt, architetto australiano che, normalmente, è solito accorpare i disegni utili alla costruzione in un numero sufficientemente limitato di tavole di formato A2.

Prima una tavola di disegni in scala 1:100 -necessaria per ottenere la concessione edilizia- quindi disegni a scala di dettaglio come 1:20 o ancora maggiori per gli elementi più significativi.

Il nostro architetto-artigiano può, ancora oggi, ridurre il numero di tavole necessarie alla realizzazione dei suoi edifici -per la maggior parte case unifamiliari- avendo nel tempo messo a punto una quantità di elementi di dettaglio, di soluzioni tecnologiche e costruttive che le ditte esecutrici, generalmente sempre le stesse, già possiedono e cui l’architetto australiano sovente rimanda. Tale processo di lavoro, che manifesta un amore radicale per una sorta di “architettura da catalogo”, mai ripetitiva, si coniuga con l’uso (tra gli altri) di materiali non nobili come le lamiere ondulate, elementi peraltro tipici delle periferie e degli insediamenti aborigeni. Tale atteggiamento professionale, ma direi morale, permette, tra l’altro, riduzioni sia dell’onorario professionale che del costo di realizzazione delle opere che di volta in volta gli vengono commissionate.

Nessuna concessione al pathos lirico quindi siamo destinati a trovare sfogliando i disegni dei suoi progetti, veri e propri fogli di montaggio per scatole meccaniche, vere e proprie macchine da abitare nel più profondo intendimento della famosa espressione corbusiana. Disegni dal tratto schematico, asciutto e privo di ostentazioni retoriche, alla ricerca della massima chiarezza comunicativa nei confronti di chi quell’opera dovrà realizzare. Disegni vivi perché veri, pieni di informazioni e annotazioni manoscritte che completano il grafico aumentandone il grado di chiarezza. Disegni belli perché giusti ed efficaci allo scopo.

In questi atteggiamenti la Fromonot vi riconosce chiaramente l’eredità del padre dell’architetto australiano, abile costruttore edile, titolare di una azienda

di infissi inventore egli stesso di ingegnosi sistemi di ventilazione. Un uomo che spesso traeva da immagini di riviste su cui erano pubblicate opere di Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Charles Eames spunti per piccole case autoconstruite e che comunque devono aver fatto parte del precoce bagaglio informativo del piccolo Glenn.

La grafia dei disegni di Murcutt, allo stesso modo dell'architettura realizzata, testimonia una chiarezza e incisività che ha come obbiettivo dichiarato il controllo del progetto, mai distratto dalle chimere del "nuovo ad ogni costo".

I disegni dei progetti di architettura di Murcutt sono manifestazioni di un'indagine sui limiti -fisici, economici, ambientali- del caso concreto, limiti peraltro accolti e mai contrastati. Le tracce del pensiero, così, non sono mai occultate; i riferimenti, così come ogni attenzione utile a costruire luoghi ove la vita possa accadere, con senso, sono dichiarati e quindi ripercorribili. Disegni didattici, perciò, in quanto testimoni dell'arte del saper fare dove il progettista è sempre un passo indietro rispetto alle cose ed alla vita delle persone; disegni di un maestro di architettura che trasmette la propria arte aiutando a far crescere il manovale, l'imprenditore, lo studente e chiunque, con umiltà, sappia interrogarli.

L'invenzione della forma è, per Glenn Murcutt, l'invenzione della sua costruzione, l'una implicando l'altra nel rifiuto assoluto del "colpo di genio", del grande gesto risolutore, in questo atteggiamento estremamente vicino al norvegese Sverre Fehn da cui pure si allontana per cifra espressiva. Riflettendo proprio su questi temi Rafael Moneo ha scritto che un tempo *"...la conoscenza dei principi costruttivi doveva essere così profonda da consentire all'architetto quell'invenzione formale che sempre precede il fatto costruttivo in sé. [...] Paradossalmente, è la flessibilità tecnica ciò che dà agli architetti la possibilità di dimenticare la presenza della tecnica. Oggi alle tecniche, grazie alla loro flessibilità, è consentito di scomparire, sia in architettura sia nel processo di pensiero che la riguarda. Ciò rappresenta qualcosa di nuovo. Gli architetti in passato erano sia architetti che costruttori"*.

Disegni fatti di lente riflessioni, assolutamente lontani dall'immediatezza della soluzione che spesso implica arbitrarietà, soggettivismo, nella consapevolezza che l'espressione individualista sia uno dei fattori che allontana l'architettura dalle persone, le quali, comprensibilmente, finiscono per intenderla come "un problema dell'architetto", qualcosa che non entra in comunicazione con loro, che non gli appartiene. Per evitare questo "scollamento" il maestro australiano usa parole semplici da comprendere perché in grado di manifestare la propria evidenza, lungamente cercata con costanti limature e aggiu-

stamenti del progetto, tornando e ritornando su soluzioni già sperimentate, variate appena per essere adatte al caso specifico. Processo che il disegno manuale impone comunque, giacché *“fare quanto già fatto”* è un nuovo fare -non un clonare- e dunque produce inevitabilmente del nuovo.

I disegni di progetto, gli schizzi e gli appunti distributivi di Murcutt raccontano soprattutto di un uomo che, vivendo con intensità e partecipazione insieme agli altri uomini e alla natura circostante, si pone nella condizione di chi deve offrire un servizio ossia mettere a disposizione di chi ha una necessità -ripararsi, addentrarsi, incontrarsi, studiare, riposare, cibarsi- le proprie capacità di costruttore. Disegni che cercano, indagano, sempre memori delle mani di chi le realizzerà, dei venti che incontreranno l'opera costruita, e quindi della capacità dell'architettura di resistervi senza ostacolare il corso delle cose, con la coscienza del tempo che con il suo passare indurrà inevitabili alterazioni nelle materie.

Su tutto pare campeggiare il perenne desiderio dell'architetto di sparire alla fine del processo di costruzione, essere dimenticato da tutti e particolarmente dall'edificio, creatura che tanti pensieri e sforzi ha richiesto per essere nel mondo; architettura che dovrà bastare a se stessa camminando con le sue proprie gambe. *“Che vi è più di questo?”* si chiede Moneo proprio in questo senso, *“un'opera architettonica, se riuscita, può cancellare il proprio architetto”*. Tensione di fondo del lavoro dell'architetto australiano, è l'ostinata ricerca di predisporre le cose in modo tale che l'edificio, da ultimo, risulti semplice, architettura in cui le diverse parti siano capaci di comunicare il loro essere necessarie: reciprocamente e rispetto al senso di quella specifica architettura.

Lavoro dunque teso a ricercare quel magico equilibrio che chi progetta conosce, ossia di un momento in cui si raggiunge uno stato del lavoro ove, passando da un foglio all'altro del progetto, sembra che nulla possa essere aggiunto o tolto, nell'evidenza che tutte le parti hanno raggiunto un equilibrio definitivo. In questa prospettiva potremmo definire Glenn Murcutt uno dei più genuini interpreti dell'architettura della semplicità, dove semplicità è il punto di arrivo di un'infinita serie di prove, cancellazioni ed esperienze.

Il lavoro di progetto che nel lungo tempo del suo mestiere Murcutt ha ormai sedimentato si affianca idealmente a quello di autori come Fehn, Utzon, Hertzberger, Fathy, e direi anche il nostro Venezia, ossia di quegli architetti-artigiani che, rifuggendo le logiche perverse ed aberranti dello star-system internazionale, hanno perseguito tenacemente la costruzione di un metodo, assumendosi consapevolmente la responsabilità morale che ogni atto edifi-

catorio implica. Scriveva Munari a tal proposito che *“ci sono persone che di fronte al fatto di dover osservare delle regole per fare un progetto, si sentono bloccate nella loro creatività. Dove va a finire la personalità? Si domandano. [...] Creatività non vuol dire improvvisazione senza metodo: in questo modo si fa solo della confusione e si illudono i giovani a sentirsi artisti liberi e indipendenti. La serie di operazioni del metodo progettuale è fatta di valori oggettivi che diventano strumenti operativi nelle mani di progettisti creativi”* .

Tale posizione sembra indispensabile da ribadirsi in particolare per chi ha responsabilità nella formazione degli studenti delle scuole di architettura, design o grafica. Esorcizzare l'aspirazione alla spontaneità come valore liberatorio e positivo, espressivo del proprio sé più particolare e quindi non condivisibile da altri soggetti; per seguire la durata a discapito dell'immediatezza espressiva della soluzione che troppo spesso viene scambiata per libertà; stabilire una distanza critica tra sé ed i modelli proposti dai mass-media di settore: ecco cosa concretamente può fare l'incontro con i progetti di Murcutt, senza avere la pretesa - per altro assolutamente non auspicata dall'architetto - di assurgere a modello .

Progetti e architetture portatori di un metodo che, quello sì, può divenire possibile via su cui incamminarsi; ogni progetto essendo costruttore di metafore, provvisorie, che ci aiutano ad abitare poeticamente questo nostro mondo, in equilibrio con noi ed i nostri simili, perciò indispensabili come l'aria che respiriamo.

Per i progettisti talvolta più ancora. Il che ripropone, non elude, il problema delle responsabilità soggettive che ogni architetto, oggi più che mai, è chiamato ad assumersi, schierandosi moralmente per un architettura che sappia risarcire la natura della violenza che ogni atto di costruzione esprime.

Altro aspetto fondativo della ricerca di Murcutt, da tenersi in conto guardando i grafici di progetto, è l'attenzione per le particolarità della natura australiana sentita come un vivente. *“Penso che il paesaggio australiano, non quello dei sobborghi ma quello naturale, incontaminato, sia un ecosistema incredibilmente delicato e al tempo stesso molto forte. La flora è sottoposta ad un continuo irraggiamento solare molto forte e ad una luce di intensità superiore a quella dell'emisfero settentrionale. Le foglie di molti alberi, per esempio, sono molto sottili in modo da poter sopravvivere e si muovono seguendo il ciclo del sole, mettendosi di taglio per assorbire il minor calore possibile. Le foglie fanno passare il sole e non danno l'ombra come invece accade in Europa...”* .

È dunque il senso e la coscienza fisica - religiosa potrebbe dirsi - della sua na-

zione/continente che anima queste parole di Murcutt. In una parola potremmo dire che, secondo questa prospettiva, gli architetti, gli studenti di architettura, sono chiamati a disegnare il progetto senza dimenticare la propria parte fisica, la propria corporeità e quella della terra che dovrà accogliere l'edificio. Disegnare per conoscere e conoscersi. Meglio: per riconoscere. *"Amo gli edifici che diventano sempre più leggeri e si affilano verso il cielo. Questa è una delle lezioni che viene dalla Natura", prosegue Murcutt "e poi a fondare gli edifici profondamente dentro la terra è controproducente, non solo ostacola il cammino dell'acqua, ma facendone deviare il percorso, contribuisce in superficie ad aumentare l'erosione. In Australia bisogna stare molto attenti..."*. Con spostamenti minimi, cercati attraverso un toccare leggero dell'architettura sul suolo, Murcutt sembra cercare con la sua matita la forma più esatta grazie alla quale la natura potrà sentire il meno estraneo possibile il nuovo edificio, rifondando costantemente l'atto originario e insieme simbolico del prendere contatto con il suolo per disegni che, in sintesi, preparano architetture che ambiscono a restare in silenzio per permettere all'uomo di vivere in armonia con la propria terra.

In coerenza con questa visione delle cose Glenn Murcutt non retrocede mai di un passo dalla propria responsabilità di prendere posizione rispetto al caso, alla condizione, al cliente, ai limiti del lotto o del budget. Ciò nella profonda consapevolezza che l'opera realizzata esprimerà una soluzione, la propria, che resterà comunque un punto di vista parziale sul mondo, silenziosa ma in ogni modo perentoria modificazione del preesistente. Traccia, per dirla con Fehn, con cui chi si troverà a passare dopo si orienterà.

Lo studio dell'occasione progettuale si esprime in Murcutt nella ricerca della parsimonia, nel senso dell'utilizzo rispettoso di risorse e mezzi. I suoi schizzi talvolta veloci nel tratto, sintetici, raccontano il caparbio ritorno della matita - cioè della mano, cioè del pensiero, su un punto, una parte ancora da chiarificare, cercando quella felice condizione (la soluzione) che solo il tempo, le ore di lavoro, permettono di trovare. Soluzione che è la risposta a chi ha la tenacia di chiedere, cercando senza la fretta di trovare.

¹ È importante segnalare come la vittoria del prestigioso Pritzker Price da parte di Glen Murcutt, come era precedentemente accaduto a Sverre Fehn, è un'importante affermazione degli architetti "normali", ossia di architetti che con piccole strutture e grande forza di pensiero continuano ad operare anche contro le grosse corporazioni di progettazione.

² F. Fromonot, *Glenn Murcutt. Opere e progetti*, Electa, Milano 1995.

³ P. Giardiello, *"Macchine" da abitare, architetture domestiche di Glenn Murcutt*, in N. Flora, P. Giardiello e G. Postiglione, *Glenn Murcutt disegni per otto case*, CLEAN, Napoli 1999.

⁴ Ibidem.

⁵ *"Il progetto sta all'architetto"* ci ammonisce Alvaro Siza in uno scritto su disegno di architettura *"come il personaggio di un romanzo sta all'autore: lo supera costantemente. È necessario non perderlo. Il disegno lo incalza. Ma il progetto è un personaggio con molti autori e si fa intelligente solo quando è assunto così, altrimenti è ossessivo ed impertinente. Il disegno è il desiderio di intelligenza"*. A. Siza, *Scritti di architettura*, Milano 1997, p. 51.

⁶ R. Moneo, *La solitudine degli edifici*, in "Casabella", n. 666, aprile 1999, p. 31.

⁷ Idem, p.33; proprio questo sembra oggi essere una convinzione difficile da passare alle nuove generazioni di studenti di architettura, vigente oramai da tempo la celebrazione delle star dell'architettura internazionale che poi, alla resa dei conti, sono quelle che, specie in Italia, fanno incetta di ogni prestigioso incarico, offrendo paravento ad amministratori incapaci di puntare su quelle nuove generazioni di qualità che pure ci sono, ma che mai potranno crescere senza le opportune possibilità di cimentarsi con lavori di qualità.

⁸ B. Munari, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari 1981, p. 17.

⁹ A distanza di molti decenni, calate le polveri ideologiche dell'avanguardia architettonica della prima modernità, possiamo cogliere il grande valore di parole pronunciate da un maestro dell'accademia tedesca quale Paul Schmitthenner che negli anni Quaranta scriveva: *"...l'economicità e la tecnica, fuse in un unico concetto e spesso chiamate ancora "progresso", occuparono sempre più prepotentemente il primo posto, mentre la socialità, soffocata e dipendente da quelle, veniva relegata all'ultimo. Da questo ordine sbagliato nasceva il disordine nella forma"*. Paul Schmitthenner, *La forma costruita*, ed. it., Electa, Milano 1988, pp. 34-35.

¹⁰ Così inizia l'intervista di F. Sasso e F. Casati fatta a Glenn Murcutt, apparsa in AREA n.43 marzo/aprile 1999, p. 80 e sg., per altro riproposta nel volume: N. Flora, P. Giardiello e G. Postiglione, *Glenn Murcutt - disegni per otto case*, CLEAN, Napoli 1999.

¹¹ A questo proposito qui riportare un brano di Erri De Luca che, con un uguale sentimento ma con la capacità tutta poetica della letteratura di fare chiarezza sulla forza delle cose di suscitare la creatività intesa come un esistente da svelare, scrive: *"...La polvere bianca, la sfarinatura del marmo, si assesta in tutti i solchi delle mani, nei pori, nelle scalfitture. [...] Siccome ho una testa impasta parole, penso che quel nero su bianco sopra mani mie, sia scrittura: che le cose intorno scrivano sopra di me e di tutti, e nessuno sa più leggere tutta la posta che ci arriva addosso, per esempio, le gocce di pioggia sopra un vetro. Neanche i bambini lo sanno fare. Forse sapeva Adamo, quando metteva i nomi a tutte le creature. Forse non li inventava, ma li leggeva scritti su di loro nelle orme al suolo nei voli in un cielo. E se posso fare pagine da scrittore è perché io stesso stasera sono scritto da nero di seppia e polvere di marmo, su dorso e palmo di mano. Nel disparte di un tavolo da spa-*

*recchiare, nel fiato che esala cipolla, scrivo della materia che mia ha scritto". E. De Luca, *Materia scritta*, in E. De Luca, *Alzaia*, Milano 1997, p. 64.*

¹² Cfr. intervista a Glenn Murcutt, cit., nel volume: N. Flora, P. Giardiello e G. Postiglione, *Glenn Murcutt disegni per otto case*, CLEAN, Napoli 1999.



Sverre Fehn, Padiglione dei Paesi Nordici, Biennale di Venezia 1958-62

Sverre Fehn e la sua poetica in un'opera paradigmatica: il padiglione dei paesi scandinavi nei giardini della Biennale a Venezia¹

Il padiglione dei paesi nordici che Sverre Fehn realizza nei giardini della Biennale a Venezia tra il 1958 ed il 1962, a valle di un concorso in cui risulta vincitore, è un'opera che possiamo sinteticamente descrivere come uno spazio per esporre che non è espressione di una semplice necessità funzionale, ma piuttosto un luogo significativo, uno spazio che ha programmaticamente l'intenzione di comunicare con il fruitore attraverso la spazialità che mette in atto e la sua evidente forza materica.

Il padiglione dei Paesi Nordici non è dunque solo quell'invaso spaziale dove poter mostrare le opere di quei paesi ma è pura "forma costruita", costruzione in termini architettonici dei contenuti che identificano lo spirito nordico.

Il padiglione non solo delimita o separa uno spazio interno rispetto all'esterno: è piuttosto un frammento fortemente caratterizzato di quella natura circostante in cui si inserisce -e che in parte include nel suo interno con quegli alberi che sembrano bucare il cielo di copertura-, attraversabile fisicamente o solamente dallo sguardo, in assoluta continuità con l'ambiente circostante, eppure definito e riconoscibile nei suoi caratteri identificativi (luce, misura, proporzione, materia) che lo rendono un luogo "altro" dai giardini in cui si inserisce.

Lo spazio pertanto non è uno spazio "delimitato", chiuso in un volume, ma è principalmente un luogo dove la persona percepisce che il suo ambiente naturale, quello dove quotidianamente vive spesso senza pensare, anche se apparentemente privo di confini è limitato in quanto incluso tra la "terra e il cielo". Essere consapevoli di esistere e vivere tra terra e cielo è una condizione esistenziale, prima che emozionale, tutta immanente. Essa chiede di avere fiducia in un eterno presente, qui ed ora, senza nessuna concessione a trascendentalismi di sorta. In accordo a tale spirito c'è poco spazio per la trascendenza, ma assoluta disponibilità ad ascoltare e sentire la storia degli uomini come tutta contemporanea e risolta qui, ora, tra terra e cielo appunto.

L'architettura quindi che Fehn realizza in quella che può essere considerata paradigmatica di tutto il suo lavoro, è un'opera che pone l'uomo tra terra e cielo e che rinuncia semplicemente a "contenere" cose o persone, aspirando piuttosto a "caratterizzare" un luogo e immaginare la vita dell'uomo

(del singolo come della collettività) in una dimensione “senza tempo”. In questa prospettiva culturale l’architettura del padiglione veneziano di Fehn comunica il proprio senso ricorrendo ad elementi archetipi e primari dell’architettura: il muro\terrapieno ed il tetto. Il muro qui si presenta nella sua dimensione primaria di sostegno e contenimento, mentre la copertura è davvero il disegno del “cielo”(il cielo della luce diffusa e senza ombre dei paesi del nord) più che la protezione dalle intemperie, diventando così per Fehn il modo con cui raccontare in sintesi lo spirito profondo dei paesi del nord Europa nel pieno centro di un giardino veneziano.

Il processo di riduzione e di semplificazione che riscontriamo in questo lavoro è proprio la cifra caratterizzante della poetica di tutta la produzione architettonica di Fehn, lì dove però riduzione non vuole significare semplicità o peggio elementarità: le sue soluzioni sono frutto di un’indagine approfondita dei sistemi costruttivi oltre che di tecniche e di modalità di messa in opera sofisticate, in continuità con le migliori ricerche espressive europee del ‘900 che hanno cercato di raccontare il massimo con il minor numero di elementi, possibilmente semplici - non banali - e comunque mai complessi. Un esempio illuminante ed emblematico dell’intero lavoro di ricerca strutturale-costruttiva di Sverre Fehn è il progetto dello sgabello che realizzò per la prima volta per la casa a Norkopping in Svezia - poi riprodotto in varie case successive - che solo apparentemente risulta semplice, ma che in realtà è estremamente articolato e complesso nelle sue scelte strutturali e compositive, manifestazione di una poetica che vuole raggiungere un risultato capace di comunicare una sensazione di chiarezza pur attraverso sapienze e logiche costruttive spinte ben oltre l’ovvio ed il consueto. Le “parole” che Fehn usa nel padiglione veneziano fanno certo riferimento ad un linguaggio riconoscibile -il moderno, inteso nella sua fase programmatica ed “eroica”- ma non ne sono una banale e stanca ripetizione quanto piuttosto una rilettura attenta e capace di trovare nuovi significati. Il muro ed il tetto, ma anche il pavimento, sono sì dell’unico materiale che ha caratterizzato tanta parte della fase brutalista del moderno novecentista, ma qui sono portati ad una sofisticata riduzione dimensionale, con travi lunghe e spesse soli pochi centimetri, poderosamente caricate sul muro ad “L” del margine e, dal lato opposto, su una lunghissima ed alta trave posta a marcare il fronte principale. Trave alta quanto il vuoto inferiore, che sembra volare andandosi ad appoggiare sulle due magnifiche braccia aperte dell’unico pilastro ad albero terminale posto sull’angolo verso chi entri ai giardini. Non è forse un caso che Sverre Fehn nasca anagraficamente proprio sotto

il “segno” del moderno, nel 1924, anno in cui Le Corbusier, uno dei suoi dichiarati maestri di elezione, progetta il quartiere Frugés a Pessac, realizzato in un solo anno con la tecnologia del cemento armato, e il Padiglione de l’Esprit Nouveau per l’Exposition Internationale des Arts décoratifs di Parigi del 1925.

Lo spessore concettuale ed espressivo dell’opera realizzata veneziana, proietta l’architetto norvegese fuori dal ristretto circolo della cultura architettonica norvegese, facendolo entrare a giusta ragione in un contesto di dimensione sopranazionale, in quello che verrà poi definito il novero dei maestri “della terza generazione” del moderno.

Fehn nel suo progettare è sempre riuscito a coniugare il carattere nordico, primario e quasi eroico dell’abitatore delle terre del nord, con quello spirito libero e che a noi pare anche intriso di una sottile ironia nel rapporto uomo-artificio, mai sfociato nel disincanto e nello sberleffo postmoderno, che si confronta senza remore con il canone o la regola. In questo atteggiamento riteniamo sia riscontrabile quel tratto distintivo che è comune all’architettura immortale di ogni tempo: un’attitudine mai doma di verso la rifondazione permanente della disciplina architettonica attraverso il fare, attraverso il costruire, nella costante volontà di tramandare e perpetuare valori e significati dell’essere nel mondo con profonda “compassione” -qui intesa in maniera filologica- per l’uomo.

Quest’architettura che niente concede al vernacolare ed al mimetico esprime un’altra condizione dell’essere abitatore del nord: la fede del “viaggio” quale momento di partecipazione e di conoscenza, di incontro con l’altro da sé, non necessariamente compromessi con la necessità di piegarsi alla tradizione locale. Il viaggio diviene vitale momento di conoscenza e di elaborazione, riemergendo nel progetto al di là dei luoghi e delle singole occasioni.

E per pura coincidenza il viaggio porta Fehn a progettare la sua opera più rappresentativa fuori dai confini della propria nazione, il Padiglione dei Paesi Nordici a Venezia (1958-1962), nei Giardini della Biennale, inaugurato nel 1962, nello stesso momento in cui Le Corbusier progetta alcune opere in l’Italia quali la Chiesa per Bologna (1962), il Centro di Calcolo della Olivetti a Rho (1963) e l’Ospedale di Venezia (1964), nessuna di queste purtroppo mai realizzate.

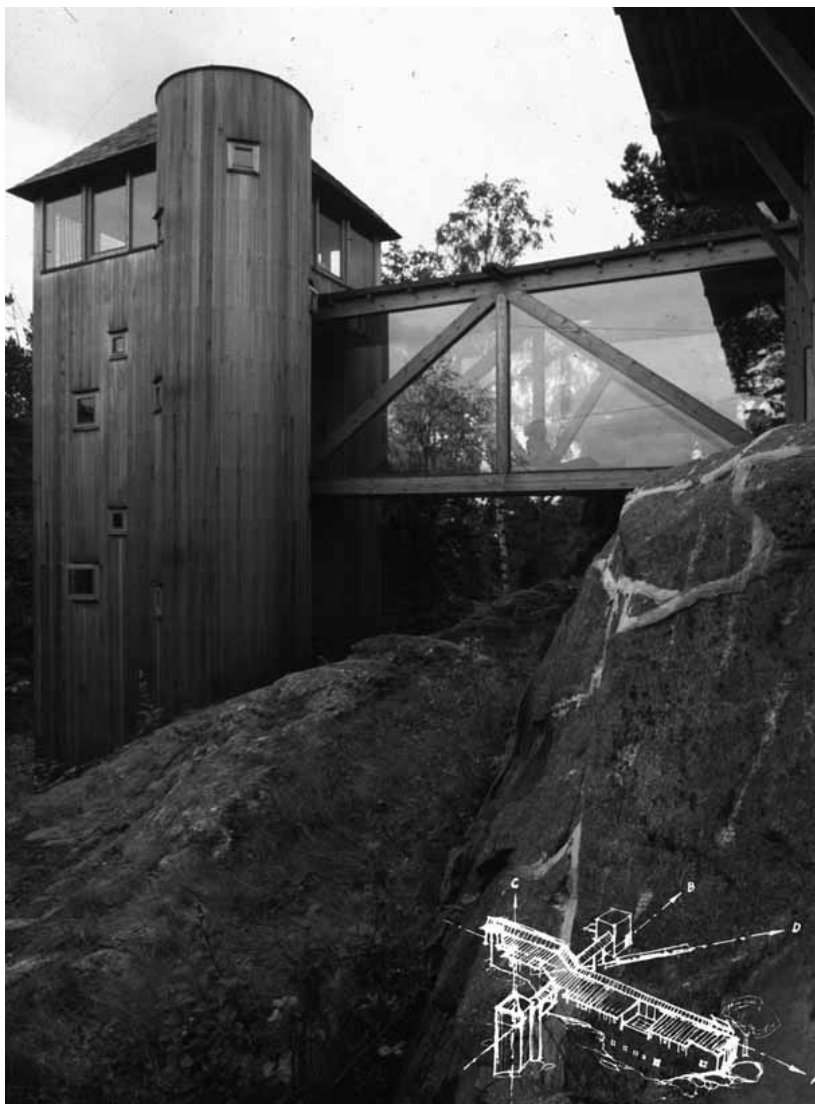
Come detto il Padiglione di Venezia va ben oltre l’essere un momento di lucida affermazione pubblica del linguaggio modernista dell’architettura: esso assumendo la “tettonica” come paradigma ambisce a confrontarsi con le

migliori architetture di ogni tempo. La costruzione risulta essere il luogo in cui confluiscono e si condensano significati e comportamenti culturali (mondo nordico) ma anche il luogo in cui si specificano i fondamenti della disciplina dell'architettura (architettura quale arte del costruire luoghi significanti al servizio delle persone) senza fughe verso improbabili simbolismi, misticismi e tanto meno assolutamente lontano da ogni deriva sociologica che di lì a poco genererà un vero terremoto per la cultura architettonica, italiana in particolare.

La costruzione diviene metafora dell'architettura stessa; l'architettura lo strumento con cui leggere la natura modificata dalla presenza dell'uomo.

Note

¹ Il testo è la base di una lezione tenuta dall'autore sulla figura di Sverre Fehn che parte da un testo scritto a tre mani dall'autore con Gennaro Postiglione e Paolo Giardiello nella primavera 2008 per un volume di prossima pubblicazione.



Sverre Fehn, Villa Busk a Bamble, Oslo 1990

Villa Busk di Sverre Fehn, un'opera per l'incontro uomo-natura¹

Tra le tante belle pagine che Sverre Fehn ha scritto sull'architettura, una in particolare dichiara l'affezione del costruttore norvegese per il legno, ed in particolare per la carpenteria navale quale origine della cultura architettonica tradizionale. Scrive infatti Fehn che *"il piacere più grande per un architetto norvegese è costruire una casa di legno insieme ad un costruttore di barche. Egli interpreta l'albero con le esigenze assolute del mare. Di più può fare soltanto un costruttore di strumenti musicali che ascolta per adeguare la forma alla perfezione del suono. La forma che l'albero ha dato alla nostra arte del costruire è basata sulla retta"*. L'incontro con l'architettura di Fehn è, come cogliamo da queste poche ma suggestive righe, un incontro affatto semplice pieno di sorprese. Un architetto tutto concentrato sul pensiero che soggiace al progetto, ma non finalizzato ad altro che al cantiere. I grafici di progetto sono perciò asciutti, concedendo poco o nulla al piacere di rappresentare; sono strumenti per il fare, non effimeri simulacri oggetti di culto di qualche ammiratore o esegeta.

Così l'incontro con l'architettura realizzata si presenta sempre con un piacevole sapore di sorpresa, momento in cui emerge tutto il vigore e lo spessore del progetto che nell'esperienza al vero si compie e trova il suo fine. Se questo è vero per molte altre opere del tempo, lo è certamente per casa Busk, piccolo capolavoro di rigore, coerenza e poesia di cui è difficile restituire con qualche immagine l'atmosfera. Opera che nelle fotografie appare talvolta poco graziosa, per nulla accattivante o ammiccante alle aspettative del pubblico internazionale dell'architettura. Quest'opera, peraltro, ha avuto immediata eco in Norvegia tanto da essere stata dichiarata architettura di rilevanza nazionale subito dopo la sua realizzazione, per cui essa è patrimonio culturale sotto la tutela dello stato norvegese.

Con il presente scritto mi riprometto di condurre il lettore per mano all'interno di questa architettura così come io l'ho vissuta. Per fare ciò mi servirò di uno schema semplificativo che evidenzia gli assi compositivi del progetto, al fine di assaporare il senso ultimo dell'opera a "visita" ultimata. Ciò detto sono conscio di rischiare di perdere lungo la via del racconto quelle luci e atmosfere che poi in me restano, alla fine, il ricordo ultimo di quel giorno trascorso a villa Busk.

La casa dei signori Busk, costruita da Sverre Fehn tra il 1988 ed il 1990 su di un terreno roccioso a poche centinaia di metri dal mare lungo la costa del sud della Norvegia a circa tre ore di macchina da Oslo, si presenta al visitatore come un volume allungato, ad un solo livello. Questo volume principale (asse A) è intersecato in corrispondenza dell'ingresso alla casa da un asse ortogonale NO-SE

(asse B); asse secondario, quest'ultimo, ai cui estremi trovano luogo il volume del deposito esterno dal lato di chi arriva dalla strada alla casa (volume in cemento a faccia vista, caratterizzato dall'angolo risegato, di scarpiana memoria certamente, ma qui "causato" dalla presenza di un grande albero), e la torre collegata con un ponte coperto interno sull'estremo opposto. Fehn in tal modo rende leggibile con gradualità il luogo su cui la casa si adagia "misurando", con il discendere della torre, l'avvallamento in cui scorre un piccolo torrente verso il fiordo. Inoltre Fehn, nel disporre la casa tra sei grandi alberi sulla parte rocciosa della proprietà dei signori Busk, riesce ad integrarli rendendoli elementi del progetto essi stessi.

Villa Busk, dunque, svela e chiarisce il suo luogo: un terreno roccioso, accidentato, vario nelle quote, circondato da una natura aspra ma rigogliosa, dura come la roccia levigata dal tempo e tuttavia varia e mutevole come il rumore continuo e ovattato dell'acqua del ruscello.

Il terreno è accarezzato, "addomesticato" da Fehn, che nel costruire non perde occasione per confrontarsi con il luogo, lasciando "tracce"², memorie del proprio pensiero.

L'accesso alla casa è individuato sul terreno roccioso da un asse diagonale lastricato in ardesia (asse D) che, procedendo da Nord verso Sud, prosegue e rimarca la direzione del viottolo di accesso dalla strada. Questa rampa, in leggera pendenza a salire verso la costruzione, ridiscende alla fine con pochi gradini accompagnando il visitatore diagonalmente al di sotto del portico in legno compreso tra il volume del deposito esterno e l'ingresso alla casa (asse B).

Casa Busk è caratterizzata, su questo lato, da un fronte leggero, vetrato, dominato dalla battuta degli esili pilastri in legno di pino. Una lunga pedana in doghe di legno, sollevata dal terreno (memoria della cultura giapponese oltre che di precedenti esperienze effettuate da Sverre Fehn come casa Schreiner -1963 - e casa Johnsrud -1972), rimarca la quota interna della casa e sostiene due volumi rivestiti con doghe in pino poste in verticale (ribassati rispetto alla gronda) che fungono da armadi di servizio per lo spazio interno del corridoio pilastro. Appena entrato il visitatore è catturato dal dinamico complesso spaziale di cui si colgono molteplici profondità, diverse per intensità, qualità di luce e penombra, altezza e profondità.

Fehn con casa Busk non sembra voler dare semplicemente forma alla funzione ma piuttosto spazio, tramite la forma, ad una personale visione psicologica di domestico contemporaneo norvegese: *"le costruzioni fatte dagli animali sono razionali, precise e immutabili...; il pensiero dell'uomo non è strettamente personale e logico, comprende gli scherzi, le bugie, i capricci irrazionali"*³.

La composizione planimetrica è rigorosa e stringente: ortogonalmente a chi entra corre una doppia struttura di esili pilastri in pino che individuano la “via interna” (asse A), pavimentata in ardesia come la rampa esterna, che si caratterizza anche per la copertura a doppia falda con catena leggibile dall'intradosso⁴.

Questo spazio vetrato verso la natura collega tangenzialmente i diversi luoghi di questa parte della casa, oltre a mediare il rapporto tra gli ambienti domestici interni e la natura circostante⁵.

Parallelamente all'asse analizzato (asse A) Fehn dispone da N-E verso S-O, secondo una successione logica e funzionale, una serie di spazi-ambito che procedono dall' “acqua” (la vasca) verso il “fuoco” (il camino); luoghi estremi individuati architettonicamente dai due “risvolti” del grande muro in cemento a faccia vista che chiude la casa verso valle. Si susseguono così l'ambiente con la grande vasca incassata, vetrato verso la roccia esterna con il bagno; lo spogliatoio con la camera da letto matrimoniale; la terrazza, luogo esterno scoperto che media e distanzia la parte più intima della casa dagli spazi di vita comune e sociale; il pranzo; la cucina, divisa dalla “via interna” per mezzo dell'unico blocco murario interno alla casa, intonato con malta a grana grossa color ocra, memoria funzionale dei servizi interni delle precedenti case; l'atrio, luogo dell'intersezione tra i due assi planimetrici della composizione; e quindi, ad una quota superiore ma in continuità spaziale con quest'ultimo, il salotto con il camino.

Percorrendo la rampa esterna verso la casa (asse D) in visitatore punta verso il camino, “luogo del fuoco”, che segna il Sud, memorie per Fehn di esperienze giovanili⁶, elemento di attrazione e catalizzatore. Procedere verso la casa orientandosi direttamente verso il “fuoco”, cuore del domestico, rappresenta in termini architettonici il carattere dei

Signori Busk, persone che amano stabilire immediatamente contatti con chi entra nel proprio spazio. Fehn, per mezzo degli elementi primari a lui così cari (l'acqua, il fuoco, il legno, la pietra, il cemento⁷) racconta un'intensa storia in cui i materiali narrano dell'amore per la storia e la cultura della natura. Ma non solo: Fehn riesce come nelle migliori esperienze del moderno, a costruire uno spazio dinamico in cui il mutare della luce nelle varie ore del giorno e nelle diverse stagioni, delle grane dei materiali e dei luoghi filtrati dalle strutture o dalle piccole aperture, diventano gli elementi che fanno da fondo alla gran voglia dei signori Busk di muoversi e vivere in un luogo che racconta, alla fine, il loro “se” più profondo. Sverre Fehn, a nostro modo di vedere è riuscito a svelare in questa opera ciò che di universale c'è nell'individuo, favorito certo da un committente fuori dal comune, il quale aveva già dentro di sé il senso di quello spazio domestico, ma urbano, che l'architetto avrebbe poi messo in scena così magistralmente.

Girando intorno alla casa ci troviamo a scendere verso l'avvallamento in cui cala la torre. Osservando ora il prospetto della casa verso valle notiamo che allo sviluppo verticale della torre delle camere da letto dei ragazzi e dello studio del signor Busk (asse C) si contrappone l'andamento orizzontale del compatto corpo a monte: si realizza così un'intersezione di assi compositivi nello spazio allo stesso modo di come avevamo già notato accadere in pianta.

Questo elemento compositivo è reso palese da alcuni accorgimenti costruttivi che Fehn usa con grande sapienza.

La torre accentua la propria verticalità oltre che per la presenza del corpo cilindrico angolare delle scale, anche grazie alla disposizione delle tavole di rivestimento esterno in pino rosso americano. Il prospetto che le si oppone, invece, si presenta con un forte carattere di stratificazione orizzontale degli elementi: la colata continua del muro "medioevaleggiate" in cemento (gettato in un'unica giornata per non avere riprese nel getto) si attacca direttamente al banco di roccia affiorante quasi fosse roccia esso stesso, divenendo in tal modo pesante base alla copertura in legno ed ardesia (aggettante) che si poggia sulle esili strutture in legno interne. In tal modo la linea orizzontale dell'ombra rimarca ed accentua l'andamento lineare dell'interno di questa parte di casa.

Il corpo della villa si congiunge con la torre delle stanze grazie ad un ponte in legno e vetro che, facendo camminare il visitatore in quota rispetto alla natura, provoca una piacevole sensazione di volo, materializzando il terzo asse cartesiano (asse B) che struttura questa opera di Fehn.

Dopo aver visto villa Busk sia all'esterno che all'interno il visitatore attento può cogliere l'aspetto duplice - di chiusura e di trasparenza - di questa architettura⁸, sperimentandone il carattere di contrappunto che è un altro elemento dominante l'intero lavoro del maestro norvegese⁹. La casa svolge infatti il suo spazio interno tra il carattere introverso del prospetto dominato dal muro in cemento a faccia vista -pesante bastione a difesa dello scoscendimento verso il torrente- e quello estroverso della "strada interna" che, filtrando e mediando lo spazio della casa con la natura, rende trasparente il prospetto verso chi arriva alla villa. Possiamo così lasciare lentamente quest'architettura, non senza girarci un'ultima volta. Solo ora, visto da più lontano il ricercato carattere di leggerezza delle tamponature, ottenute dall'architetto tramite l'utilizzo di grandi vetri unici tra le strutture portanti, permette di leggere questo fronte della casa come una sorta di portico virtuale che oltre ad aprirla verso lo spazio della natura, rende concreta l'ipotesi che essa possa essere interpretata come un frammento del più ampio tessuto della città sognata da Sverre Fehn.

Note

¹ Il presente scritto è stato pubblicato in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, S. Raffone, *Sverre Fehn, architetto del paese dalle ombre lunghe*, Fiorentino, Napoli 1993; si è deciso di ripubblicarlo in quanto testimonianza della prima monografia italiana su Fehn che ha inaugurato un lungo lavoro di ricerca intorno all'autore norvegese conclusosi idealmente con la mostra personale tenutasi nel 1997 a Vicenza, nella Basilica palladiana, proprio mentre Fehn veniva insignito del Pritzker Prize e si pubblicava la monografia per i tipi Electa, ad opera dello stesso gruppo di ricerca con il fondamentale contributo di C.N. Schulz.

² Per entrare più a fondo in questo tema bisogna dire che questo concetto dell'architettura quale elemento chiarificatore della natura - senza il quale la natura non è "visibile e conoscibile" - è un tema più volte ripreso da Fehn anche nelle nostre conversazioni. Con ciò egli interpreta fattivamente il concetto di "genius loci". È qualcosa di ben diverso dal rispetto "ecologico" della natura come spiega lo stesso architetto: *"I passi nella natura sono una sorta di architettura, perché trasmettono i sentimenti di colui che cammina nel paesaggio e raccontano a chi viene dopo di lui quale percorso gli era piaciuto di più. È come una lettera indirizzata al successivo viaggiatore. Ma al tempo stesso si distrugge parte della natura"*, in Sverre Fehn, *The poetry of straight line*, Helsinki, 1992.

³ Sverre Fehn, *The poetry of straight line*, Helsinki 1992.

⁴ Il luogo dell'ingresso permette di cogliere il sistema strutturale complessivo della casa, e verifica decisamente l'affermazione di Frampton secondo cui *"l'economia dello spazio e la logica della struttura non è stata mai compromessa (nell'opera di Fehn)"*, da P.O. Fjeld, *The thought of construction*, in S. Fehn, *The poetry...*, cit.

⁵ La strategica posizione dell'alto albero in fondo alla prospettiva della "Via interna" dal lato della camera matrimoniale, realizza una suggestiva fusione tra l'elemento naturale e l'artificio.

⁶ Sverre Fehn nel 1953 dopo l'esperienza di un anno svolto allo studio di J. Prouvé a Parigi, trascorre vari mesi in Marocco dove studia con attenzione l'architettura e la cultura mediterranea. Come testimonia lo scritto pubblicato al suo ritorno (*Marocco Primitive Architecture*, ripubblicato su S. Fehn, *The poetry...*, cit.) molto suo pensare all'architettura è figlio di questa personale esperienza nei luoghi dell'architettura mediterranea cui i Maestri del Moderno avevano dichiarato tanto debito ed amore nei primi eroici anni del Movimento.

⁷ *"Lo scoppiettare del fuoco, il gorgogliare dell'acqua...per Fehn tutte queste sensazioni caratterizzano in pieno lo spirito della casa tradizionale"*, in P.O. Fjeld, *The thought of...*, cit., p. 13.

⁸ Anche Frampton sottolinea nell'opera citata questo aspetto della dualità come carattere peculiare delle opere del maestro norvegese, sottolineando come *"...per Fehn, luce ed ombra, fuoco ed acqua, sono sempre state le dualità psicologiche da cui è scaturito il carattere dello spirito"*, in S. Fehn, *The poetry...*, cit.

⁹ Sverre Fehn, acuto osservatore, è architetto del contrasto: nelle sue architetture l'ombra, o la penombra, palesa la luce; la costruzione, la natura; così come il sole del deserto del Marocco gli aveva chiarito negli anni '50 il vero carattere della luce scandinava.



Sverre Fehn, nuovo museo nazionale di Architettura ad Oslo, 2008

Il nuovo museo nazionale di architettura a Oslo di Sverre Fehn¹

Il 6 marzo 2008 si è inaugurato a Oslo il nuovo museo nazionale di architettura: opera del maestro norvegese Sverre Fehn, insignito del Pritzker Prize nel 1997, la struttura è ospitata nell'edificio neoclassico un tempo sede della Norges Bank. L'ottuagenario architetto, per dare posto alle nuove funzioni, non solo ha trasformato con sensibilità e misura l'impianto realizzato nel 1830 da Heinrich Grosh ma, per non operare eccessivi stravolgimenti strutturali sulla vecchia struttura, ha disegnato il padiglione destinato ad accogliere le esposizioni temporanee come ampliamento della preesistenza. Un atto di sottomissione e rispetto verso il grande architetto neoclassico, autore tra l'altro della sede storica dell'Università di Oslo, un complesso in cui è manifestamente espressa l'influenza e la presenza nel progetto di Schinkel che in più occasioni intervenne come consulente esterno.

L'evento assume un enorme significato culturale per il fatto che in un paese in cui c'è così poco di costruito l'istituzione del Museo di Architettura risale al lontano 1975 e da allora ha cambiato ben tre sedi. L'attuale destinazione rappresenta il frutto di una consapevolezza sociale e politica (diffusa) del ruolo centrale che ha la cultura architettonica nella costruzione della identità culturale di un popolo, di una nazione, al pari di altre istituzioni museali. Ma l'inaugurazione ha costituito anche un evento più personale e privato, il raggiungimento di Sverre Fehn di un sogno lungo una vita: la prima realizzazione e la prima commessa diretta da parte della pubblica amministrazione nella propria città. Con una carriera iniziata nel 1956, e costellata dall'aggiudicazione di numerosi e importanti concorsi di progetti museali (purtroppo solo in scarsa misura realizzati), in realtà il maestro norvegese non aveva mai potuto realizzare molte opere a Oslo. Se si escludono le commesse private, per lo più case e la recente ristrutturazione della sede centrale della casa editrice Gyldendal, la capitale aveva tenuto lontano il maestro, dopo la costruzione della scuola per bambini non udenti, cui aveva riservato giudizi senza appello. Reo di aver utilizzato mattoni e cemento a faccia vista per spazi destinati a bambini disabili, in cui invece sarebbe stato "più opportuno" ricorrere a materiali tradizionali, accoglienti per definizione nel sentire comune dei norvegesi, Sverre Fehn è stato di fatto escluso dalle massicce trasformazioni edilizie che hanno caratterizzato gli ultimi trent'anni della capitale nordica. Penalizzandone enormemente, di fatto, la crescita professionale.

Così finalmente il 6 marzo 2008, dopo decenni di "esilio" professionale, il maestro è tornato a donare una propria opera alla città. Lontani i tempi delle cri-

tiche feroci, muti o assenti i denigratori di allora, tutti, dal primo all'ultimo oratore che si sono alternati sul palco, non hanno potuto fare a meno di riconoscere la statura e l'integrità morale ed etica dell'uomo, prima ancora che dell'architetto, unica icona dell'architettura norvegese cui si deve fondamentalmente il riconoscimento internazionale di cui gode il piccolo stato nel mondo dell'architettura contemporanea. Lui, seduto, ha ascoltati tutti con la solita composta austerità; con l'amarezza di non poter condividere questo atteso momento con Ingrid, compagna di una vita (scomparsa nel 2005), senza entusiasmi o emozioni, ma nella piena e cosciente consapevolezza del valore del proprio lavoro,.

La nuova sistemazione della Norges Bank si inserisce a pieno titolo nella lunga sequenza di progetti che hanno fatto la fortuna critica di Sverre Fehn. Anzi ne costituisce ad un tempo l'ideale chiusura. Un testamento sotto forma di architettura costruita, così come era stato per altri grandi architetti del nord, come ad esempio per Sigurd Lewerentz (1885-1975), l'architetto svedese di cui il maestro norvegese può essere considerato l'unico allievo morale. L'ampliamento del museo, infatti, con il padiglione destinato alle esposizioni temporanee, offre l'occasione a Sverre Fehn per riprendere ancora una volta un tema fondativo del progetto di architettura: il rapporto tra tipo e uso, sancendo definitivamente la supremazia del primo fattore sul secondo.

La sala è costituita da un recinto trasparente "appeso" alla struttura di copertura: una volta impercettibile che poggia su quattro enormi pilastri cavi, spostati verso il centro rispetto al perimetro e, come la copertura, interamente in cemento armato a vista.

L'opposto dello spazio flessibile e indifferenziato che il museo originariamente aveva richiesto e che ci si sarebbe aspettati per una simile attività. Una struttura estremamente formalizzata che non lascia alcuno spiraglio alla "liquidità" spaziale, nella certezza che l'esattezza della costruzione e del tipo definisce un ventaglio di significazioni e di usi di molte volte superiore a quello ottenibile con un progetto "debole" o con un progetto "funzionalista". Un'opera che ribadisce la forza e l'aspirazione all'eternazione dello spazio architettonico, al di là di qualsiasi uso, di qualsiasi tempo, di qualsiasi finitura: di qui la ricerca paziente, lunga una vita intera, non solo dell'essenziale ma della misura, dell'ordine, della proporzione, della esatta costruzione. Un'opera che costituisce e rappresenta essa stessa la sua funzione, quella di Museo dell'Architettura: è sublimazione in forma costruita del programma funzionale. Era già accaduto, agli albori della carriera di Sverre Fehn, quando, nel 1958, si era aggiudicato il concorso per il Padiglione dei Paesi Nordici per la Biennale di Venezia

ai Giardini di Castello. Anche allora, la forma costruita, lo spazio dell'architettura, chiamato ad assolvere una specifica funzione espositiva, era stato trasformato dal maestro in una precisa costruzione che invece di rispondere solo al programma lo aveva sublimato nella struttura della sua stessa istituzione, consegnandola a tutte le generazioni e rendendola eterna.

Note

¹ Il presente scritto, ad opera dello scrivente con Paolo Giardiello e Gennaro Postiglione, è stato pubblicato sul *"Giornale dell'Architettura"* del mese di maggio 2008 ed è stato qui inserito nell'ultima revisione prima della stampa del volume quale tributo al maestro norvegese cui molto devo, e non solo in termini disciplinari, ma specialmente per la calda umanità che è sempre stato il tratto distintivo dell'uomo Fehn, la qual cosa lo rende ai miei occhi un vero maestro.



Sperimentare nel costruito

Il progetto di interni come prospettiva antimonumentale per il nuovo¹

"L'architettura nasce con una stanza" ² è la scritta a lettere maiuscole che campeggia in un famoso schizzo di Louis Kahn. Quel grande maestro dell'architettura del '900, costruttore di opere di grande respiro, ricorda -prima di tutto a sé stesso- che nel chiuso di una stanza, ove si stabiliscono le relazioni più intime e private tra le persone, nasce e prende origine il senso di ciascuna opera di artificio. Lì ha origine l'architettura, lì le persone ne prendono intima coscienza.

Il nostro contemporaneo vede una crescita dell'attività edilizia che non ha confronto con nessuno dei momenti del passato. Grandi e preziosi luoghi d'arte e natura sono trasformati, molte volte distrutti irrimediabilmente, sotto la pressione del nuovo che chiede spazio e si impone spesso con arroganza e violenza. Ma in troppe occasioni il nuovo risulta essere discutibile se non addirittura miserevole; e tale situazione appare ancora più critica in un territorio come quello italiano dove è certamente complesso l'equilibrio tra le necessità della tutela delle tracce del tempo e del già compromesso spazio naturale, e la richiesta di nuova urbanizzazione e trasformazione dell'habitat. In un recente articolo divulgativo su un quotidiano nazionale, si rilevava come l'80% degli italiani visse nel 5% del territorio, mentre per effetto del cosiddetto sprawl il 7% delle persone ne occupasse il 20% ³.

In tale quadro, consolidatosi negli ultimi trenta anni, l'attività del "costruire nel costruito" diviene una modalità operativa cui sempre più frequentemente ricorrono i diversi soggetti, privati come i pubblici committenti, e di questa dinamica deve tenere conto l'università, in particolare per approfondire lo status teorico di tale modalità progettuale oltre che di approntare opportune procedure didattiche per formare i futuri operatori.

L'azione di progetto, e poi di realizzative, in tali ambiti risulta decisamente più complessa nonché nuova e teoricamente più accorta rispetto a quella praticata da molti progettisti abituati a produrre il nuovo, architetti che non sempre mostrano quella necessaria duttilità mentale per riassetare codificate procedure operative.

Le stratificazioni storiche e archeologiche richiedono sempre di più un atteggiamento di analisi e ascolto, meno spudoratamente provocatorio e formalista rispetto alle modalità operative di molta architettura contemporanea o del recente passato.

In tale nuovo quadro l'arte del costruire è chiamata sempre più a riflettere sul

senso del proprio fare e del modo di trasmettere il mestiere. Le tecniche di approccio del progetto alla piccola scala si pongono quale luogo privilegiato per un nuovo ripensamento del fare dell'architetto in quanto impongono di abbandonare la concessione al gran gesto, alla forma rutilante e pensata per suscitare stupore e sorpresa. In particolare la prassi del costruire nel costruito impone necessariamente all'architetto, ma anche alla committenza, di riconsiderare che l'architettura inizia lì dove esiste un luogo interno, direi interiore, ove ciascuna persona può incontrare l'altro da sé. L'architettura nasce dal chiuso di una stanza.

La sperimentazione che da qualche tempo si sta facendo con la didattica ed in particolare con le tesi di laurea che qui si documenta, tendono verso questa direzione, nella consapevolezza che la scuola italiana del moderno ha una grande tradizione in tale direzione ma che da molti anni è stata sostanzialmente abbandonata per aver spostato l'attenzione alla morfologia urbana e alla pianificazione urbana e territoriale.

L'architettura che viene generata partendo dall'interno si caratterizza per la propria intrinseca antimonumentalità, riportando al centro del proprio interesse la persona intesa come un vivente e non una massa indifferenziata di anonimi e astratti individui.

"Nessuna delle case (di Louis Kahn, n.d.a.) avrebbe potuto accogliere le feste eleganti della vecchia America. (...). Le nuove case sono il cuore della vita di molte famiglie americane nel lembo tradizionale dell'antica colonia britannica" ⁴. Scrive lo stesso Kahn che *"l'uomo inglese si costruisce da solo e solo per se stesso la propria casa. Non prende in considerazione gli aspetti rappresentativi (...) e nulla gli è più estraneo del fatto che la casa possa far sfoggio di sé per il suo aspetto esteriore. Evita di attirare l'attenzione sulla sua casa con una forma eccentrica..."* ⁵.

Gli spazi di città o di natura chiedono sempre più all'architetto produzioni antimonumentali che rendano meno invasivo il nuovo e che tengano in conto questo appunto del Maestro americano. È verosimile supporre che la disaffezione, se non molto spesso l'ostilità, nei confronti dell'architettura contemporanea da parte della maggior parte delle persone nasca proprio dalla forte autoreferenzialità dell'architettura che oggi si realizza, dalla pretesa di fare monumenti -spesso al progettista- e non servizi alle persone. Istruttivo e mai troppo biasimato è l'atteggiamento delle riviste di architettura (specialmente quelle nazionali) che puntano solo su foto con angolature ad effetto, basso uso di disegni, quasi mai foto dell'architettura "in uso", quasi sempre opere eclatanti ed eccezionali mostrate pulite e vuote il giorno primo dell'inaugurazione.

Asplund, Lewerentz, Aalto si facevano riprendere nelle proprie opere, o comunque i fotografi di architettura mostravano opere vive, sottoposte alla prova dell'uso e dopo l'incontro con le persone cui quello spazio era destinato e che, tutto sommato, danno senso all'opera. Per chi insegna è evidente che alcuni vizi possono essere trasmessi in maniera inconsapevole agli studenti o anche ai progettisti che cercheranno di emulare modi ed espressione di coloro che i media proclamano essere i maestri.

Allestire, attrezzare, arredare, dovrebbero divenire oggi tecniche prima di tutto mentali oltre che concrete procedure didattiche ed operative, da praticare e condividere in maniera sempre più ampia, essendo intrinsecamente capaci di porre su un piano più accorto e critico -più vicino all'uomo vero e non a quello teorizzato⁶- la produzione del nuovo.

La formazione disciplinare che parte dalla piccola scala ha, in tale ottica, un ruolo primario nella costruzione della coscienza del futuro architetto, capace di orientare anche modalità progettuali a più grandi scale.

La richiesta sempre in aumento, peraltro, di didattica alla scala dell'interno⁷ dovrebbe avere il benefico effetto di far riconsiderare come autorevole e fondativa la tradizione dell'architettura italiana del novecento che ha posto la propria attenzione alla piccola scala in contiguità con la produzione delle culture nordiche, scandinava in particolare.

Uno spazialismo antimonumentale, anche se realizzato con materiali durevoli, sarà sempre percepito come disponibile alla modificazione, ad accogliere il vario ed il mutevole, ad adattarsi a casi e condizioni singolari. L'antimonumentalismo include il concetto di effimero e soggettivo, benché non necessariamente coincida con esso.

Appare essere antimonumentale molta esperienza della land-art che ha fortemente influenzato parte dell'architettura contemporanea fino alla scala territoriale. Come è da considerare antimonumentale l'architettura ipogea che nel suo essere dotata essenzialmente di spazio interno rinuncia a mostrare e/o imporre una forma allo spazio urbano o naturale.

Interessante è anche riflettere sul fatto che, per l'architettura ipogea, è la sezione il disegno fondante, lo strumento di indagine che obbliga ad analizzare le connessioni spaziali piuttosto che gli elementi formali e rappresentativi, e quindi evidentemente legata alle discipline progettuali dell'interno.

Costruire nel costruito impone al progettista maggiore attenzione e responsabilità nel selezionare i materiali e le tecniche costruttive; è una procedura del fare architettura che fonda più sull'ascolto che sul proclamo. Costruire nel costruito, come tutte le tecniche progettuali degli interni o più in generale della

piccola scala, induce dunque ad un atteggiamento progettuale meno retorico, più curioso, meno ripetitivo, capace di adattarsi a ciò che è nuovo ed imprevisto, potendo raramente utilizzare schemi e procedure già sperimentate. In questa prospettiva l'architettura degli interni, l'allestimento e la museografia oltre che discipline accademiche possono essere considerate modalità del pensiero progettuale, come si diceva, che avvicinando il progettista ai bisogni delle persone, contribuiscono a rifondare quel rapporto di mutua fiducia tra architetto e committente che si è decisamente compromesso negli ultimi decenni.

Costruire nel costruito impone un recupero di questo rapporto e la formazione universitaria e la ricerca dovranno tenere sempre in maggiore considerazione le sue particolari vie di indagine.

Mostre di settore, ricerche, riviste dovranno recuperare attenzione per il non eclatante e l'antimonumentale. Sempre più ciascun architetto dovrà ridurre il proprio ingombrante "io" di piccolo demiurgo, e questo sarà di certo un bene per la qualità della vita nelle nostre città come negli spazi di natura ove interverrà.

Di certo ne gioverà l'autorevolezza del mestiere di architetto, specie se, come gruppo sociale, stabiliremo un nuovo e più equilibrato patto di coesistenza tra la nostra necessità di insediarsi e l'effettiva possibilità della natura di accoglierci.

Orientare in tale senso la didattica, oltre che la propria attività di progettisti, sembra essere un obbligo non più eludibile. Le discipline della piccola scala possono aiutare a riconoscere i valori fondativi del mestiere dell'architetto, la sua utilità sociale, valori che vengono da lontano, valori da salvare per il nuovo millennio.

Note

¹ Questo articolo, in una diversa stesura, è stato pubblicato nel volume relativo al primo convegno di Interni tenutosi a Venezia nell'autunno 2005, vedi A. Cornoldi, *Architettura degli interni*, Padova 2005.

² Nicola Braghieri, *"Buoni edifici, meravigliose rovine"*, p. 51-52, Feltrinelli, Milano 2005.

³ Op. cit., p. 50.

⁴ Op. cit., p. 50.

⁵ Un maestro della scala dell'interiorità come Ettore Sottsass in uno spazio riservatogli dalla rivista "Domus" in un recente numero scrive: *"Più la modernità si agita per inventare umane soluzioni o anche soltanto umane distrazioni alle domande oscure che non avranno mai risposta e più la modernità produce insopportabili solitudini"*, "Domus", n. 884, sett 2005, p. 17

⁶ Si pensi che la domanda di accesso al nuovo corso di laurea in "Arredamento, interno architettonico e design" istituito presso la Facoltà di Architettura di Napoli della Federico II è stata mediamente pari a sette volte l'offerta! Parallelamente a questo fenomeno in molte università o corsi di laurea non è presente tale corso, e molte volte se è presente non è fondamentale o ha poco spazio didattico.



Civitella del Tronto (TE)

La piccola scala dell'architettura: appunti da una esperienza¹

Un seminario progettuale si propone di essere un'occasione di incontro e riflessione tra docenti, studenti e più in generale operatori di settore, per approfondire le dinamiche formative applicandole ad uno specifico caso operativo. La condizione di svolgersi fuori della scuola, quando ciò avviene, può diventare un fattore capace di generare maggiore semplicità di relazione tra i partecipanti e dunque porre studenti, docenti e tutor, in una condizione più simile a quella di un gruppo che opera, in maniera collettiva e partecipata al progetto con intensità e concentrazione. Un seminario di architettura degli interni, allestimento e museografia, peraltro, svolto in prima fase in un comune del centro Italia per poi continuare all'interno delle normali attività didattiche universitarie, ha una connotazione ulteriore: ribadire che quell'Italia minore non è secondaria per storia e tradizione, e che anzi, come noi tutti che vi abbiamo partecipato possiamo testimoniare, è spesso capace di svelare tra le proprie pieghe tracce importanti e vitali della storia di una comunità. Avere dunque posto al centro dell'attenzione progettuale del folto gruppo di allievi provenienti da diverse università italiane, come dei docenti arrivati da diverse università italiane e straniere, la fortezza del borgo di Civitella del Tronto (TE) e le sue case con i suoi vicoli terrazzati gli uni sugli altri è stato un chiaro e consapevole atto politico-disciplinare. L'architettura ha sempre avuto un ruolo strategico e decisivo nel definire l'identità delle diverse culture, tanto che nell'antichità arti magiche e religiose erano chiamate a raccolta quando si trattava di scegliere un luogo per insediarsi². Era talmente sentito il ruolo che la città possedeva di accumulatore di identità di un intero popolo che quando si voleva umiliarlo, dopo una sconfitta militare, se ne distruggevano i monumenti³; se lo si voleva annientare, come ad esempio accade per Cartagine, si arrivava a radere al suolo l'intera città.

Oggi, come possiamo constatare noi, che viviamo insegnando e provando a realizzare architettura, e quelle persone comuni dotate di sensibilità e amore per la città, l'arte del costruire è troppo identificata con l'imprenditoria di settore (o meglio: con il mercato immobiliare). Sempre più persone dimostrano di aver smesso di sentire la città come grandissimo bene comune⁴ per cui gli architetti -ed i più giovani in particolare- rischiano di farsi trascinare verso i bassi livelli della professione ridotta a pratica banale per sbarcare il lunario, privata dell'etica della responsabilità che l'antico artefice poneva a fondamento del proprio mestiere, concepito sempre come arte dell'edificare luoghi dotati di interiorità dove permettere, a uomini e dei, di vivere insieme.

La progettazione architettonica ha spostato, negli ultimi quattro decenni, il proprio interesse verso la grande dimensione, la città-territorio -la cosiddetta *bigness*-, tanto da perdere spesso di vista la misura, tralasciando di conseguenza quel interesse per la costruzione alla scala dell'uomo che pure era uno degli atteggiamenti più vitali e si-

gnificativi del mestiere dell'architetto-costruttore. Antiche sapienze artigiane, che pure hanno caratterizzato la fase eroica della prima modernità italiana, con l'avvento della molto poco opportunamente definita "civiltà di massa" sembrano aver subito un definitivo abbandono rischiando l'oblio.

I saperi finiscono spesso nelle mani dei puri conservatori⁵ con il rischio di veder trasformate molte parti dei nostri insediamenti urbani in speciali "città a tema", o peggio, in "città-museo" colme di turisti ma sempre meno vive⁶. Di contro, l'aver perso da parte di molti la capacità di apprezzare la città come palinsesto, sovrapposizione e compresenza di anime e storie - grandi come piccole - ha provocato un diffuso operare sul corpo della città con veri e propri atti di vandalismo e saccheggio, spesso operato da parte degli stessi abitanti di quel patrimonio che, alla fine, non può che accelerare il processo della perdita di identità di un gruppo, fino all'incapacità di abitare quel luogo specifico.

Proprio per il sopraggiungere di notizie di questo tipo dalle più disparate parti del mondo, mi piace invece pensare che quanto abbiamo vissuto nel seminario di Civitella del Tronto, parlando con formazioni diverse, ma con l'unico intento di comprendere lo spirito di quei luoghi che i diversi temi progettuali proponevano, rappresenta ancora una possibilità operativa e formativa. Luoghi e temi così diversi, ma che sotto le mani degli studenti, nelle continue visite avvenute durante lo sviluppo dei progetti, divenivano sempre più familiari e chiedevano con sempre maggiore urgenza di ritornare a comunicare, magari in maniera affatto nuova ed impreveduta. Peraltro, la scelta di operare alla scala dell'edificio in contesti fortemente stratificati, è stato un atto di vera e propria resistenza culturale⁷.

Il lavoro collettivo, però, ha fatto prevalere il valore dell'ascolto paziente più che dell'atto di imposizione. Quando abbiamo lasciato Civitella, alla fine del seminario, siamo partiti nella speranza di aver avuto la capacità di lasciare dietro di noi -docenti e studenti- la tracotanza di chi usa il progetto d'architettura come una clava, come un esercizio privo di etica, fatto così, con leggerezza, per mestiere. Le discipline degli interni, della così detta piccola scala (ove piccolo non definisce il valore, come purtroppo il pur meritorio numero della rivista AREA 98 di maggio-giugno 2008 rischia di fare intendere, ma piuttosto ricorda la capacità di stare, in silenzio, vicino alle cose apparentemente più umili per sentirne il fiato, l'alito vitale) sono a mio giudizio, in tempi così controversi e frastornanti quali oggi viviamo, più attuali e necessarie che mai, perché hanno una strategica funzione nella formazione dei futuri architetti proprio per la specifica attitudine ad insegnare a fare silenzio e imparare a riconoscere anche le tracce più flebili, di una persona come della storia di un luogo, di artificio come di natura.

Proprio in un momento in cui il governo nazionale sembra volerlo disconoscere, nei rinnovati programmi universitari, è ancora più necessario affermare il valore delle disci-

pline dell'interno, nel ruolo caratterizzante la progettazione architettonica, conquistato sul campo operativo del fare e dell'insegnare⁸. Come possiamo, infatti, pensare di formare consapevoli abitanti del mondo se non impariamo ad ascoltare le tracce vive della storia e della natura, ed in particolare quelle più piccole e quotidiane, meno eclatanti, via unica per intendere l'eterna attitudine dell'uomo ad esprimere attraverso il farsi della città, un proprio modo di abitare consapevolmente il mondo in rapporto con i propri simili? Con la convinzione che la difesa etica del valore della cultura del progetto di architettura sia una delle vie per recuperare questo equilibrio tra noi e la terra che ci ospita, nel consapevole uso di risorse che oggi non possiamo considerare infinite ed eternamente rinnovabili, è proprio il progetto alla piccola scala⁹ che si propone di sviluppare sensibilità ed attenzione, nelle giovani generazioni di architetti, per i luoghi e le persone. Questo mi pare il valore profondo del seminario svolto, ed il senso basilare della scelta dei temi progettuali solo apparentemente di diversa dimensione e destinazione funzionale. I risultati proposti dai gruppi di lavoro possono certo essere considerati come progetti pilota, più nel metodo e nelle intenzioni che magari negli esiti finali, anche se qualche lavoro ha toccato, alla fine, punte di notevole sensibilità e pertinenza. Di certo la presenza attiva degli amministratori locali e di ampia parte della cittadinanza sembra aver sortito un primo effetto positivo, ossia che molti cittadini si sono resi conto di avere la responsabilità di non far decadere e perire quei contenitori di memoria collettiva presenti nel proprio territorio che, certamente, non perché dimenticati dai più smettono di avere valore. È fortemente meritorio da parte di una comunità voler preservare il proprio patrimonio, attivamente e criticamente, proprio mentre molti sembrano voler prevalentemente rimuovere, annientare, cancellare con il pretesto di una mal posta e spesso truffaldina aspirazione al nuovo ad ogni costo. Una certa emozione in quei giorni ha procurato avere la netta sensazione che il lavoro avveniva letteralmente "in piazza" sotto gli occhi di persone, con professionisti locali o semplici cittadini che entravano, chiedevano, volendo sostanzialmente capire e partecipare. Abituati a vivere il lavoro della formazione e della riflessione progettuale nel chiuso dell'università, per lo più sentita come un luogo astratto, lontano dalla realtà, ove parcheggiare intere generazioni di giovani in attesa di un "reale" ingresso nel mondo degli adulti, è stato davvero educativo e incoraggiante per tutta la docenza riscoprire, durante lo svolgimento del seminario, un così diffuso e non ancora totalmente perduto interesse per la città da parte delle persone più semplici, che hanno fatto sentire quei ragazzi, in quei giorni, non come fastidiosi agitatori sociali ma come coscienze curiose e pensanti che cercano. Per capire ed operare.

¹ Nell'inverno 2007 decidemmo, in accordo con i colleghi Paolo Giardiello e Gennaro Postiglione, i quali insegnano "Architettura degli interni" rispettivamente presso le facoltà di architettura di Napoli, Federico II, e del Politecnico di Milano, di tentare un'esperienza didattica parallela tra i tre corsi delle tre facoltà, peraltro ciascuna rappresentativa del nord, centro e sud Italia, che abbiamo chiamato INTERLAB\16. L'esperienza messa in atto si basa sulla condivisione di un tema di ricerca progettuale, per affrontarlo all'interno di ciascun corso secondo le proprie autonome strategie, ma sempre coordinandosi e relazionandosi con le altre unità. In particolare per questa prima annualità abbiamo deciso di lavorare su un piccolo centro della provincia di Teramo, Civitella del Tronto, certi della indispensabilità di riporsi a pensare in maniera nuova ed organica all'enorme patrimonio che sono i piccoli comuni i quali, lungi dall'essere sotto una stretta tutela, vivono una lenta, e a volte rovinosa, ma continua modificazione in cui è quasi totalmente assente una strategia di più ampia progettualità. Certi che le discipline della piccola scala possono fornire un approccio pertinente al progetto sulle preesistenze, abbiamo fatto un primo seminario congiunto, con il contributo teorico di diversi docenti invitati, oltre ai circa ottanta studenti provenienti dalle tre facoltà. Con l'ausilio di giovani artisti del gruppo Arteria [Community] di Ascoli Piceno, in particolare Luigi Coccia, Attilio Migliorati, ed Anna Laura Petrucci, oltre che con l'indispensabile aiuto dell'associazione "Progetto forza e territorio" nella persona di Bruno Martelli, abbiamo indagato e conosciuto storia e morfologia del piccolo - ma notevole - centro di Civitella per poi lavorare ai diversi ambiti selezionati e con un ulteriore incontro svoltosi a maggio a Napoli si è condiviso lo stato di avanzamento lavoro. Nel mese di settembre del 2008 è previsto un incontro di sintesi e chiusura del lavoro con discussione sui risultati raggiunti, progetti che saranno oggetto di una mostra pubblica e di una specifica pubblicazione prevista per la primavera 2009.

² *"L'origine [della fissazione dei confini] è divina, e la relativa procedura è immutabile... I confini non vengono mai tracciati senza riferimento all'ordine cosmico"*, Igino Il Cromatico, De const. Lim. (ed. Thulin, p. 123), citato in J. Rykwert, *The idea of a town*, Princeton (N.Y.), 1976; ed. it.: J. Rykwert *L'idea di città*, ed. it., Einaudi, Torino 1981, p. 103.

³ In un bel libro da poco pubblicato, lo scrittore Erri De Luca scrive una lettera all'amico poeta Izet Sarajlic' in cui ricorda l'orrore dell'assedio di Sarajevo specie perché finalizzato ad azzerare la memoria di un intero popolo: *"In Bosnia Hanno sparato su Dio. Contro moschee, chiese, cimiteri, si è rovesciato lo spreco di munizioni di artiglieria. [...] Chi spara sulle tue cose sacre vuol fare di più che solo ucciderti: vuole radere al suolo il tuo passato, cancellare le tue feste, sradicare dai sassi le ossa degli antenati, spezzare i matrimoni, ardere i registri delle nascite, le biblioteche, raschiare via i tuoi secoli dal mondo"*, in E. De Luca, I. Sarajlic', *Lettere fraterne*, Edizioni Dante & Descartes, Napoli 2007, pp. 16-17.

⁴ Ormai il più volte citato concetto di non luogo derivante dalle riflessioni dell'omonimo fortunato testo di Marc Augé, sembra doversi superare nel concetto di superluoghi, sorta di estrema dilatazione di spazi esterni alle città storiche, *"...quali centri commerciali, aeroporti, ecc., caratterizzati da un'assenza di scambi sociali"*, spazi destinati, almeno sembra, a soppiantare la città storica in molte azioni quotidiane dei suoi cittadini, in F. Gambero, Parla Augé. *Cosa resta dei miei non-luoghi*, intervista in "la Repubblica" del 31 ottobre 2007, p. 43.

⁵ Da noi, in Italia, troppo spesso i conservatori si trasformano in museificatori-mummificatori. Illumi-

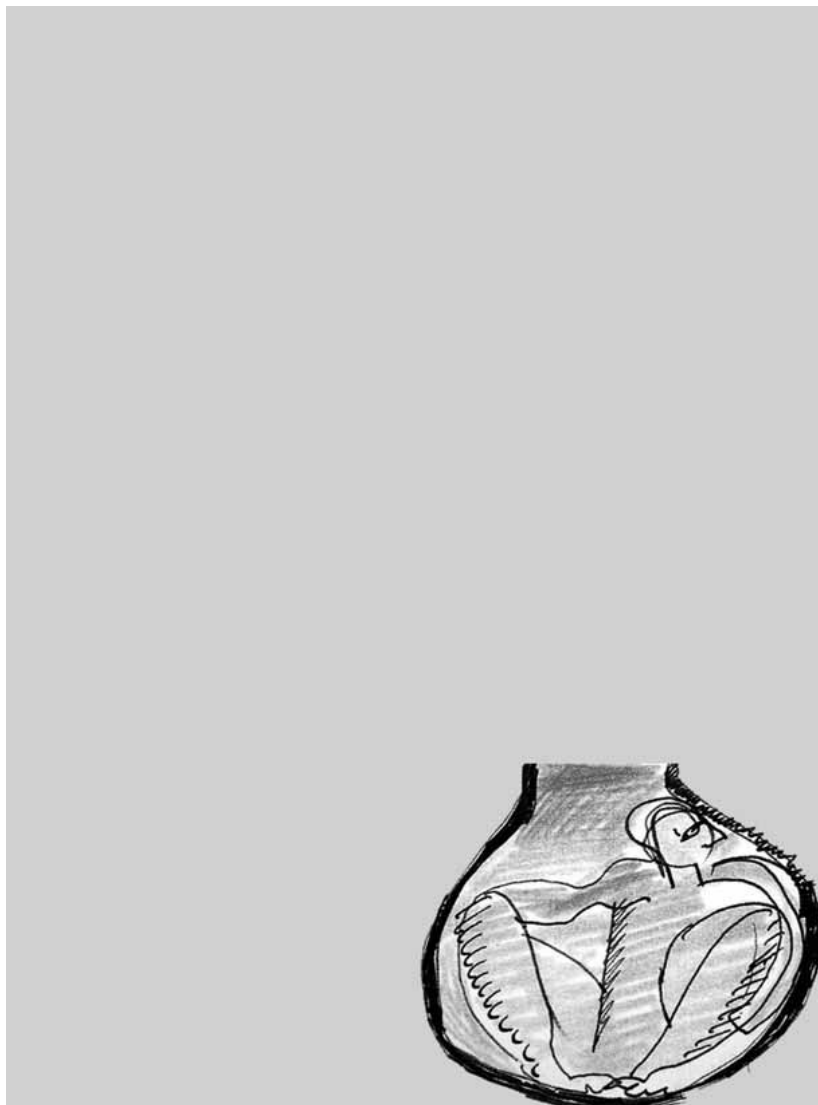
nanti le riflessioni su queste dinamiche da parte di Agamben che, tra l'altro, scrive: *"l'impossibilità di usare ha il suo luogo topico nel Museo. La museificazione del mondo è oggi un fatto compiuto. Una dopo l'altra, progressivamente, le potenze spirituali che definivano la vita degli uomini - l'arte, la religione, la filosofia, l'idea di natura, perfino la politica - si sono una ad una docilmente ritirate in un Museo. Museo non designa qui un luogo o uno spazio fisico determinato, ma la dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più"*, G. Agamben, *Elogio della profanazione*, in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 96.

⁶ Osserva acutamente Rem Koolhaas che l'assottigliamento del senso della città storica "...viene esasperato dalla massa in costante crescita di turisti, una valanga che alla ricerca perpetua del carattere, macina identità di successo fino a ridurle in polvere senza significato", in R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*, New York 1995, ed. it., R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, p. 28.

⁷ In questa ottica il lucido cinismo che chiaramente traspare dalle pagine di Rem Koolhaas è preoccupante qualora dovesse essere decontestualizzato, ma certo non si può non concordare con l'autore quando scrive che *"nella misura in cui la storia si sedimenta nell'architettura, l'attuale quantità umana inevitabilmente esploderà e consumerà la sostanza precedente"*, in R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*, New York 1995, ed. it. R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, p. 28.

⁸ Senza ricorrere a parole di architetti, sembra più utile ricordare quanto centrale fosse la cultura viva dell'abitare, e non la mera osservanza di uno sterile obbligo stilistico, per gli uomini di cultura tra '800 e '900. Marcel Proust, ad esempio, per parlare del piacere centrale del proprio vivere, ossia la lettura, sente il bisogno di descrivere non un giardino pubblico, non una città o un edificio, ma una stanza (e che stanza!) dove ciò accadeva: *"le teorie di William Morris [...] decretano che una stanza è bella quando contiene solo cose utili [...] Sulla base di questi principi estetici, la mia stanza non era affatto bella, perché era piena di cose che non servivano a niente e che nascondevano pudicamente, fino a renderne l'uso estremamente difficile, quelle che servivano a qualcosa. Eppure era proprio per quelle cose che non si trovavano lì per comodità ma sembravano esserci venute per loro piacere, che la camera aveva ai miei occhi una speciale bellezza"*, M. Proust, *Del piacere di leggere*, Firenze 1998, p. 14 (trad.it. dall'originale *Sur la lecture*).

⁹ Su tali temi si sono confrontati docenti e progettisti durante il II Convegno Nazionale di Architettura Degli Interni, svoltosi a Venezia presso lo IUAV nell'ottobre 2007, e raccolti nella pubblicazione: A. Cornoldi, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo, Padova 2007.



Schizzo di Sverre Fehn

Priorità dell'interno nel progettare sull'esistente¹

Progettare, ma più ancora realizzare lo spazio da abitare, è esperienza primaria dell'attività dell'uomo. Ciascuno sperimenta quotidianamente il senso di appartenenza o di sradicamento al mondo -che è visione culturalizzata della terra²- e molta parte dell'esperienza di questa polarità accade proprio nei luoghi interni, tanto pubblici quanto privati.

Se quanto sopra ricordato è vero, non possiamo negare che progettare lo spazio interno è atto particolarmente sensibile, attività cui l'architetto deve oggi rivolgersi con rinnovata limpidezza e trasparenza proprio nel senso dell'attitudine più profonda a farsi ascoltatore delle istanze dell'individuo che chiede di abitare lo spazio. Se la contemporaneità alla quale apparteniamo sembra aver ridotto la terra ad un mondo di oggetti, di cose inanimate³, sempre più territorio dell'accumulo e dello scarto di quanto senza sosta si produce e costruisce in un eccesso di manipolazione e reinvenzione della terra stessa, sempre maggiore attenzione è necessaria nella costruzione di uno spazio interno capace di divenire scena dell'interiorità ove ciascuno sia aiutato a mettersi in contatto con il proprio patrimonio di emozioni e desideri profondi, proprio per questo ineludibili.

Ma la contemporaneità introduce un tema, o piuttosto richiede nuove modalità per affrontarne uno che storicamente appartiene alla storia dell'architettura, delicato e sempre più spesso luogo di scontro tra diversi approcci disciplinari: ri-costruire l'internità, o meglio costruire una nuova identità di manufatti esistenti partendo dall'interno, sia che si tratti del patrimonio di valore storico, archeologico o ambientale. Tale tema si manifesta essere particolarmente pertinente per le discipline della piccola scala, che hanno peraltro la necessità di fare ricerca e sperimentazione anche in ambito didattico su tale tema.

Con la terribile e implacabile lucidità che lo caratterizzava, un artista come Pier Paolo Pasolini attribuiva un'importanza fondativa al rapporto uomo-oggetti, sostenendo che *"l'educazione data ad un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica, -in altre parole dai fenomeni materiale della sua condizione sociale- rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito"*⁴. Entrare in contratto dunque alla scala tattile con lo spazio interiore, tanto più se lo spazio è stratificato fino alla contemporaneità, è una via per la conoscenza, e ciò carica di responsabilità in particolare chi progetti alla scala dell'interno. Più ancora è delicata la questione lì ove la relazione con le preesistenze introduce giudizi di valore su manufatti preesistenti. L'utente si farà un giudizio sulla storia del manufatto contemporaneo in virtù delle tracce eliminate o piuttosto di quelle altre valorizzate dalle scelte operate dal

progettista nella costruzione del nuovo. Certo il mondo contemporaneo ha introdotto necessità, spesso fittizie, e anche gli spazi ad uso della vita quotidiana, tanto privata quanto pubblica, ne hanno risentito.

Quello che comunque resta immutato è il valore educativo dell'esperienza diretta con lo spazio architettonico alla scala dell'uomo e il portato di conoscenza che tale esperienza induce.

Ma non è solo l'aspetto formativo a scala sociale che i nuovi interni, innesto e riscrittura sulla preesistenza, determinano ad interessare il progettista accorto. In ambito teorico e operativo la costruzione di nuove spazialità in opere già esistenti si deve confrontare con nuove dinamiche culturali e operative: se la continuità tra vita pubblica e privata degli individui ha subito una frattura prima mai conosciuta, altrettanto è accaduto ad uno dei postulati della prima modernità in architettura, ovvero alla assoluta rispondenza tra la forma del contenitore edilizio e il suo uso interno, tra la parte pubblica degli edifici e la parte più interiore e nascosta.

In una delle più fortunate e suggestive visioni disciplinari della contemporaneità architettonica, quella descritta in *Delirious New York* e recentemente ripresa in *Junkspace*, Rem Koolhaas ratifica la perdita di continuità tra l'interno e l'esterno del progetto di architettura contemporanea in conseguenza della definizione della *bigness*, scrivendo che *"la distanza tra nucleo e involucro cresce al punto tale che la facciata non può più rivelare ciò che avviene all'interno. L'esigenza umanistica di "onestà" è abbandonata al suo destino: architettura degli interni e architettura degli esterni divengono progetti separati: una confrontandosi con l'instabilità delle esigenze programmatiche e iconografiche, l'altra -portatrice di disinformazione- offrendo alla città l'apparente stabilità di un oggetto"*⁵. Parallelamente a questa visione c'è però da dire che sempre più operatori stanno al contempo ponendo l'attenzione al tema opposto, che qualcuno per assonanza ha definito *smallness*, ossia il regno delle cose e interventi di piccola scala e misura⁶.

In ogni caso, ri-costruire l'interno è un tema centrale del progetto contemporaneo di architettura, perché tocca sì la forma dell'opera, come del paesaggio, ma attraverso di essa chiede sempre con maggiore urgenza a chi progetti di definire l'ambito culturale, il paesaggio interiore di riferimento che quella nuova opera contribuisce a definire, compresa la scelta di operare quella che Koolhaas definisce la 'disinformazione' dell'involucro rispetto alle diverse realtà dell'interno. Ma altrettanto importante appare, per il progettista consapevole, stabilire quale rapporto il nuovo deve realizzare con le infinite tracce dell'opera umana di cui il paesaggio (di piccola come di grande scala) è intessuto.

Nella tendenza più volte evidenziata -dalle scienze umane, come dalle arti o dalla filosofia o dalle religioni- dell'uomo occidentale a perdere la capacità di "abitare

poeticamente il mondo” è proprio la fase della formazione universitaria quella che appare particolarmente adatta a favorire la crescita di una visione critica, o perlomeno più consapevole, delle diverse posizioni culturali rispetto al progetto, dell'interno-interiore in particolare.

Progettare l'interiorità (la propria, prima ancora che quella altrui) appare essere obiettivo fondativo e non più procrastinabile della didattica universitaria che, proprio nella direzione di una più generale presa di consapevolezza disciplinare per il progettista-architetto in formazione, trova nelle discipline dell'interno e della piccola scala una sede propizia per tale processo⁷. Riprogettare nuovi interni, o meglio nuove interiorità come stiamo sostenendo nel presente scritto, spesso si scontra con la rigidità dei conservatori ad oltranza. Museificare pare essere imperativo non appellabile per costoro: e ciò contrasta troppo spesso con le esigenze di riconfigurare l'identità dei manufatti spesso partendo proprio da nuovi assetti dell'interno. Giorgio Agamben su tali temi scrive che *“l'impossibilità di usare ha il suo luogo topico nel Museo. La museificazione del mondo è oggi un fatto compiuto. Una dopo l'altra, progressivamente, le potenze spirituali che definivano la vita degli uomini -l'arte, la religione, la filosofia, l'idea di natura, perfino la politica- si sono una ad una docilmente ritirate in un Museo. Museo non designa qui un luogo o uno spazio fisico determinato, ma la dimensione separata in cui si trasferisce ciò che un tempo era sentito come vero e decisivo, ora non più”*⁸.

Proprio la sperimentazione nel progetto d'interni, che ben altro è rispetto al design che, in ultima analisi, lavora sui processi (il come) piuttosto che sull'indagine dei valori dell'interiorità (il perché) sembra essere lo spazio idoneo per la ricerca di un nuovo equilibrio tra noi e la terra che ci ospita nella responsabile libertà di riprogettarla che è diritto-dovere di ogni tempo⁹. D'altra parte non possiamo non ricordarci che oggi come sempre è *“il possesso culturale del mondo che dà felicità”*¹⁰, come ebbe a scrivere sempre Pasolini.

Didatticamente abbiamo più volte proposto negli ultimi anni ricerche progettuali finalizzate alla ridefinizione di aree limitrofe a spazi archeologici, aree industriali dismesse o intere aree di piccoli centri rurali in abbandono, tutti spazi che, pur di diverso valore architettonico intrinseco, sono luoghi spogliati dei respiri della quotidianità, capaci di restituire in maniera viva e fisicamente sperimentabile la forte presenza di un vuoto carico di quello che Carlos Martí Arís definisce un *“silenzio eloquente”*¹¹, tanto eloquente da continuare a comunicare nell'attesa di nuova vita che proprio il progetto d'interni può dare.

D'altra parte su tale argomento basterebbe rileggere le mai dimenticabili pagine di Le Corbusier in *Verso un'architettura* sulla lettura dello spazio di una casa di un romano¹² (e non banalmente sulla *“casa romana”*, centrando così già terminologica-

mente sul forte rapporto tra il mondo interiore degli uomini di un tempo e la cultura del costruire).

Architetture capaci di fare silenzio, appunto, in uno spazio senza tempo, favorendo l'incontro dell'uomo con il piano orizzontale e, di contrappunto, con la terza dimensione dello zenit segnalata dalla luce solare, presentificazione del mondo interiore dell'uomo romano, come ha scritto Christian Norberg-Schulz¹³.

Visione del mondo (nell'accezione sopra ricordata di Farinelli) che è la matrice abitativa su cui si è costruita la nostra memoria disciplinare che è finalizzata a costruire dimore per l'uomo. Uomo già capace di astrarre una personale visione dell'esterno, costruendo spazi da abitare dal forte carattere di astrazione, ancora capaci di raccontare nuove possibilità progettuali all'uomo contemporaneo¹⁴.

Non semplice, certo impervia e rischiosa, è l'esperienza di un progetto d'interno che costruisce una assoluta indipendenza dalla scatola architettonica che gli preesiste (a volte solo in parte) e chiede di essere completata e con cui il nuovo ricerca un contatto profondo ma mai scontato, senza perdere anima ed identità.

Proprio dall'icona dell'uomo contemporaneo che ha deciso di considerarsi nomade a dispetto di una millenaria stanzialità e dipendenza dalla terra che conosceva e da cui riceveva alimento (fisico come spirituale) la ricerca progettuale disciplinare del costruire nel costruito potrebbe partire. In particolare provando a contenere in uno spazio complesso e non necessariamente ricomponibile ad unità, autonomo ma al contempo dotato di una capacità di relazionarsi alla parte che preesiste, l'intera esperienza di progetto, di piccola come di grande scala.

Se tutto è visto e sentito come un interno, se tutto il mondo che mi circonda è interiore¹⁵, non è che forse per l'uomo contemporaneo non esista la dicotomia interno\esterno?

Note

¹ Il presente saggio è una riscrittura del testo pubblicato originariamente nel volume relativo al II convegno nazionale dell'architettura degli interni, incontro tenutosi a Venezia nell'autunno 2007, vedi A. Cornoldi, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova 2005.)

² Cfr. F. Farinelli, *Geografia*, Einaudi, Torino 2003.

³ Cfr. J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004.

⁴ P. P. Pasolini, *La prima lezione me l'ha data una tenda*, in P.P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino 2003, prima ediz. 1976, p. 36.

⁵ Si veda a tal proposito il recente numero della rivista "Area" che ha radunato alcuni progetti e riflessioni che si muovono proprio in questa direzione; cfr. "Area", n. 98, maggio/giugno 2008.

⁶ R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*, New York 1995; (trad.it.) R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p.15.

⁷ Una personale esperienza didattica recente dello scrivente, che tenta di andare in tale direzione, è stata resa pubblica in una mostra didattica svolta presso la facoltà di architettura di Napoli nel giugno 2007, documentata dal volume: N. Flora, *Progettare, sperimentare, costruire - Quaderno di ricerche e sperimentazioni sull'interno architettonico*, CLEAN, Napoli 2007.

⁸ G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 96.

⁹ La questione non sembra essere dominio solo di chi progetta, ma è finalmente entrata negli interessi diffusi se di tali temi si interessano i quotidiani. Proprio in chiusura del presente scritto sono stato sorpreso di vedere che un quotidiano di nazionale dedicava una intera pagina al tema del rapporto uomo-natura proprio nel senso con cui noi ce ne siamo occupati, affermando che «l'uomo ha messo il quinzaglio a quasi tutto il pianeta». Segnalando, con ciò, che il controllo reale dell'uomo sulla natura è pressoché completo, e quindi l'addomesticamento di questa nostra madre terra, iniziato con il sorgere dell'uomo, è giunto praticamente al totale compimento. Non è questa la sede per valutare quanto di negativo o pernicioso ci sia in tale fase che stiamo vivendo, certo è che non possiamo non tenerne in conto proprio in quanto costruttori di mondi significanti, ossia di strutture che proprio dal rapporto consapevole con la natura traggono molto del loro valore. Più precisamente si tratta di dare nuovo senso a quell'abitare poeticamente che sembra comunque un fattore di civile e nobile equilibrio con questo mondo sempre più simile ad una vera "casa comune"; cfr. E. Dusi, Solo il 17% della terra senza l'uomo, "la Repubblica", venerdì 29 giugno 2007, p. 19.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Siamo belli dunque deturpiamoci*, in P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 63.

¹¹ Cfr. C. Marti Aris, *Silenzi eloquenti*, Cristian Marinotti, Milano 2002.

¹² In una delle più belle pagine scritte per descrivere una casa romana (la casa delle Nozze d'Argento erroneamente tradotta del Noce) Le Corbusier scrive: «ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro cilindri) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione di forza e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Tra i due, il tablinio che racchiude questa visione, come l'oculare di un apparecchio. A destra, a sinistra, due spazi d'ombra, piccoli. Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche, siete entrati nella casa di un Romano. La grandezza maestosa, l'ordine, l'ampiezza magnifica: siete nella casa di "un Romano"»; in Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923, (trad. it). P. Cerri, P. Nicolini, C. Fioroni (a cura di), *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1984, p. 149.

¹³ Cfr. C.N. Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984.

¹⁴ Tale argomento è stato ampiamente trattato dallo scrivente nel testo finale della tesi di dottorato in "Arredamento e architettura degli interni", VII ciclo, dal titolo *La casa pompeiana ad atrio tra persistenza e modificazione - modelli interpretativi dell'abitare*, Napoli 1995.

¹⁵ In una recente intervista il premio nobel per la letteratura José Saramago riafferma questo forte senso di internità dello spazio naturale per l'uomo contemporaneo affermando: «sono solito dire che la natura non è un semplice paesaggio che si offre agli occhi, ma una specie di comunione con tutto il minerale, il vegetale e l'animale che mi circonda. Una comunione che passa per tutti i miei sensi, al punto che spesso ho l'impressione di trovarmi non al di fuori, ma al di dentro. Mentre io osservo la natura, sento che lei osserva me»; tratto dall'intervista a José Saramago a cura di Leonetta Bentivoglio su *l'Almanacco dei libri*, "la Repubblica", sabato 23 giugno 2007, p. 41.



F.Alison, N.Flora (FGP), Cappella e Coro delle Clarisse in S. Chiara, Napoli 2007

Un progetto paziente: allestire un interno monumentale

Non sempre è data la possibilità ad un architetto di intervenire su un bene architettonico fortemente stratificato, e quando questo accade è un momento particolare nella vita di un progettista. Un caso, assolutamente inaspettato, ha voluto che potessi avere la soddisfazione di fare questa esperienza. Un giorno, una persona cara che oggi vive in clausura presso le Clarisse a Napoli, mi chiama¹ chiedendomi di intervenire per modificare e ridisegnare il presbiterio della Cappella oltre al Coro posto nel Real Complesso Monumentale di S. Chiara in Napoli.

Quando questo accade, il senso della responsabilità è talmente alto da mettere in condizione di non poter (non dover) sbagliare la misura.

Sempre il progetto chiede di interpretare, analizzare un luogo ed uno spazio; ti guida nella lettura di quello che esiste e di come potrebbe trasformarsi; chiede di interagire con chi quello spazio vive e abita ogni giorno della propria vita.

Nel caso dell'intervento sul presbiterio e sul coro in S. Chiara, questo è stato particolarmente vero perché si trattava di intervenire per riorganizzare uno spazio di valore storico artistico notevole, ma anche luogo dove una comunità di clausura, quale è quella delle Clarisse, passa in preghiera almeno un terzo di ogni giorno della propria vita.

Altro fattore che ci ha molto condizionato nelle scelte di fondo che hanno guidato l'intervento, era che l'ordine francescano delle Clarisse chiedeva una forte spinta alla semplicità e alla riduzione dei segnali visivi e materiali; d'altra parte la consapevolezza del confronto con otto secoli di storia materiale stratificata, con tutte le ferite e gli acciacchi che il lungo tempo avevano anche sedimentato nel monumento, chiedeva che la soluzione fosse di alto livello, almeno nell'impegno (nella soluzione lo giudicheranno le persone e comunque la storia).

Ma tutto, come spesso accade, si è mostrato essere più semplice del previsto perché la Comunità delle Clarisse, per nulla disposta a trovarsi catapultata addosso un abito non desiderato, è stata fortemente presente e attiva in ogni fase, dalle prime decisioni fino alle scelte finali ed esecutive, con una presenza assidua anche in cantiere che ha reso la vivace comunità delle tredici sorelle² compartecipe di ogni momento del quasi tre anni di progettazione e lavori.

Basti pensare che, nella migliore tradizione del rapporto tra committente e progettista, nel primo incontro la Madre Abadessa ci accolse con un piccolo schizzo tridimensionale che cercava di narrare la principale aspirazione della Comunità: aprire il più possibile il setto murario trasversale che fino ad allora le aveva divise in qualche modo dalle celebrazioni. Inconsapevolmente con la loro giusta richiesta ponevano le basi per una rivoluzione tipologica dello spazio: nati come due locali separati (uno la sala capitolare e l'altro, quello verso la piazza, il refettorio dei frati Francescani), che per causa dello spostamento delle

Sorelle dall'antico Monastero alla vecchia ala dei frati, avevano dovuto riadattare quel locali a Coro e Cappella ed ora chiedevano che divenissero un unico spazio.

La loro richiesta nasceva dalla precisa necessità di partecipare all'Eucarestia cui avevano dedicato per scelta la loro intera vita; ed il monumento, che vive per le persone e mai a loro danno, ha saputo accettare questa indispensabile necessità.

Le nuove norme conciliari d'altronde spingevano verso la centralità della Mensa intesa come quel fuoco liturgico che raduna da ogni direzione della terra i fedeli verso il Padre che chiama a mangiare dell'unico Pane di Vita. Così la vecchia aula basilicale nei desideri della comunità chiedeva di diventare uno spazio nuovo, con un fuoco centrale che avrebbe caratterizzato il Presbiterio. Nella storia dell'architettura c'è un importante esempio in tale direzione: la chiesa del monastero della Tourrette realizzato in Francia, nei pressi di Lione, da Le Corbusier nel 1957 che prelude profeticamente alle aperture conciliari, ponendo la Mensa a metà tra il convento e il mondo esterno.

Sin dall'inizio la memoria di quella autorevole configurazione ci ha accompagnato, e pur con molte traversie, tentativi e modificazioni la soluzione raggiunta ci appare non negare le prime aspirazioni della Comunità né lo spirito di quell'autorevole opera del '900.

Il confronto con i due importanti affreschi presenti nel doppio spazio è stato ulteriore elemento di guida e condizionamento alle misure e geometrie delle aperture operate nel setto mediano, oltre che della quota finale del coro ligneo e del disegno della stessa grata, che nella sua configurazione finale ingloba due grate (quelle poste ai lati del vano centrale) della soluzione del 1950.

Innanzitutto per lasciare traccia di quel momento, e poi anche per la preziosa qualità materiale della realizzazione, fatta con profili di ferro pieno a sezione quadrata intagliati per permettere un perfetto Incastro che determina una preziosa complanarità. Le parti nuove sono state realizzate con moderne tecniche di taglio ad acqua, che hanno permesso di avere una perfetta esecuzione a partire da misure e moduli dei vecchi elementi. La configurazione finale della grata, nel suo andamento spezzato, ha il doppio intento di rimarcare e esaltare una necessità di definizione spaziale del presbiterio -o almeno di suggerirlo- e al contempo rendere leggibile le parti più antiche poste parallelamente ai muri perimetrali, con le chiodature rivolte verso la parte pubblica del presbiterio per far sì che l'attento osservatore possa cogliere la differenza tra la parte vecchia e le parti di nuova costruzione.

Qualche parola merita la configurazione del coro ligneo, che nella sua misura occupa la maggior parte disponibile dello spazio dedicato al coro, recuperando ariosità e dignità anche grazie alla rimozione dei quattro pilastri che prima ingombravano e limitavano il vecchio coro, deciso opportunamente dalla Sovrintendenza proprio nella finalità di restituire l'antica dignità e misura allo spazio, anche in considerazione del fatto che l'intervento di sostituzione delle antiche ma ammalorate travi lignee non ne rendevano più necessaria

la presenza. Nei muri laterali sono rimaste le partenze del sistema di travi che erano state messe in secondo tempo per sorreggere il solaio superiore, proprio per mantenere leggibile la traccia di quella fase storica che quella parte del monumento aveva vissuto.

Sul piano della percezione la volontà progettuale era chiara: far sì che chi entrasse nella nuova Cappella (elevata al grado di Chiesa intitolata a Cristo Redentore e San Ludovico D'Angiò Vescovo per forte volontà della Madre Abadessa e della Comunità) vedesse la tripartizione del presbiterio con tre fuochi visivi. La Vergine Maria, nella preziosa statua lignea dorata del XIV secolo, in atteggiamento orante, posta in diagonale così da dialogare logicamente con le figure del grande affresco di fondo; l'altare e il tabernacolo. Ciascuno dei vani ha una doppia luce zenitale che esalta quel piano compositivo staccandolo dal fondo del Coro.

Infine la leggera gradinata del Coro ligneo farà sì che la comunità orante delle Sorelle Clarisse sembrerà sostenere con la forza della preghiera la Cattedra del Cristo maestosamente assiso al Trono.

Con moto percettivamente inverso, il visitatore potrebbe percepire come la realtà di fede, rappresentata nel 1300 da Lello da Orvieto sulla parete di fondo, dei santi fondatori dell'ordine con regnanti in preghiera, sembri generare la comunità delle Clarisse come fosse discesa dall'alto dei cieli, capace con la preghiera di portare Cristo nella storia degli uomini, di oggi come di ogni tempo³.

In conclusione: non possiamo negare di avere avuto un grande privilegio, noi progettisti, di lavorare con queste Sorelle assai forti e piene di carattere, sempre dolci e sorridenti ma mai remissive, totalmente consapevoli che il senso delle cose è nell'interno. E questo, per noi architetti, dovrebbe essere una certezza.

Note

¹ Nella primavera 2005 sono stato chiamato per condurre questo lavoro (in rappresentanza dello "FGP studio" di cui sono parte) insieme a Filippo Alison, insigne architetto e docente della Facoltà di Architettura napoletana. A lavori ultimati da quasi un anno posso dire con serenità che questo lavoro fatto con una persona così carismatica come Filippo Alison è stata un'esperienza davvero unica, sul piano umano prima che culturale.

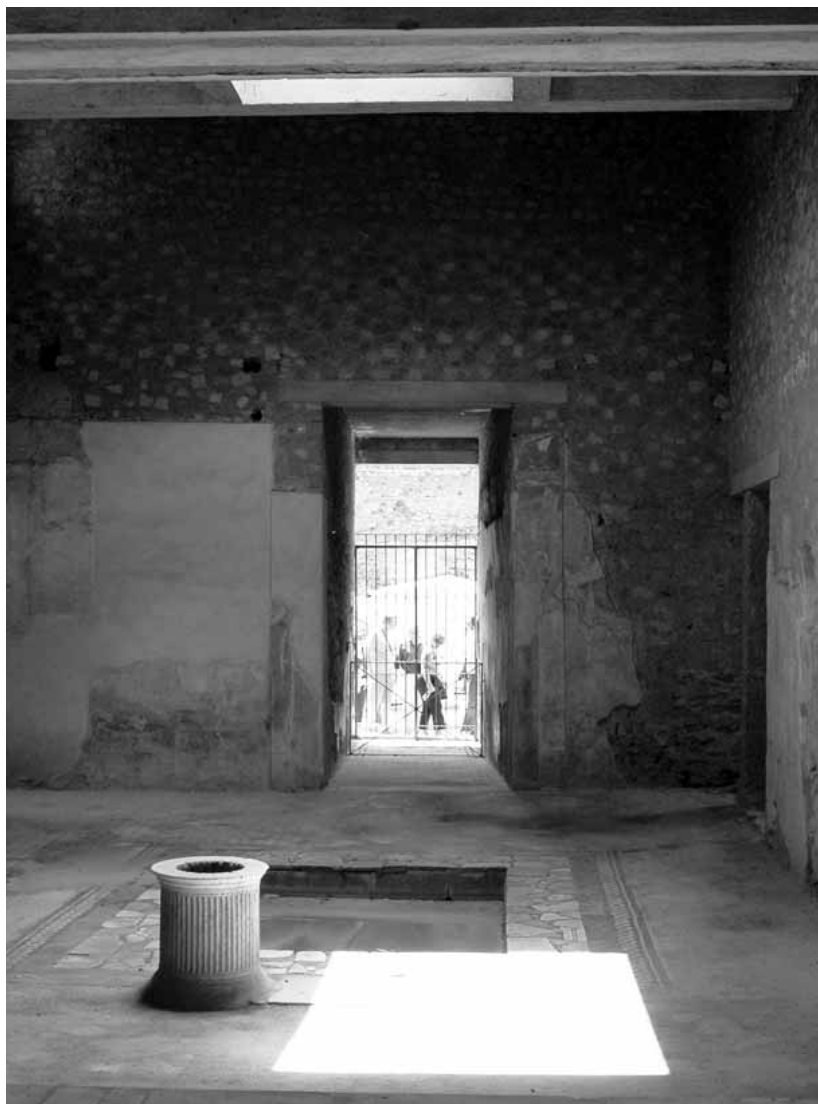
² A guidare questa piccola comunità era Suor Chiara Paola Tufilli nel ruolo di Abbadessa.

Mi è particolarmente caro il ricordo di questa persona, mite ma al contempo decisa, capace di mettere insieme le richieste articolate della sua piccola comunità con le prescrizioni della Sovrintendenza oltre che con i vincoli spesso non semplici che ponevamo noi in qualità di progettisti. Oggi, mentre questo libro è in fase di stampa, Suor Chiara Paola deve cessare, in obbedienza alla regola del suo Ordine, di rivestire questo ruolo di responsabilità. Ciononostante nel mio ricordo sarà sempre la *mia* "Madre Superiore".

³ Un'esperienza progettuale di questo tipo, pur se produce esiti realizzativi leggeri, non eclatanti, si è rivelata essere un grande banco di prova per verificare come le teorie del progetto di interni divengano una salda guida alla sperimentazione operativa. In ogni caso la ricerca non è mai un momento arido e l'incontro con l'intervento su un monumento del livello dell'ex corpo dei frati francescani in S. Chiara a Napoli ce lo ha fatto toccare con mano.



La piccola scala dell'architettura



Casa del Fauno, Pompei II sec. a.C.

Interni pensati per essere abitati

L'architettura dello spazio domestico è un ambito di attività professionale ed operativa estremamente attivo e vivace nel panorama dell'architettura italiana, purtroppo troppo poco spesso documentato e comunque difficilmente visitabile. Se spesso si lamenta poca visibilità delle nuove generazioni di architetti italiani nell'ambito della trasformazione degli spazi urbani, o comunque la bassa percentuale di architetture di qualità alla grande scala (quasi sempre per ignavia degli amministratori e per leggi, come la Merloni e sue varianti, che hanno reso sostanzialmente inaccessibile ai giovani il già ristretto mercato del lavoro d'architettura in Italia), di tutt'altro segno appare essere l'attività alla piccola scala, ed in particolare negli interni domestici. Questo scritto si pone come principale obbiettivo quello di portare all'attenzione critica degli operatori culturali del settore dell'architettura un patrimonio di lavoro creativo, capacità operative e costruttive spesso date per dimenticate, invitando ad indagare e valorizzare i lavori di architetti spesso giovanissimi, talvolta lavori di piccola o piccolissima misura e di basso costo, ma assai spesso di alta qualità progettuale e compositiva.

Il fenomeno del lavoro negli interni domestici è comune alle diverse aree geografiche italiane, e si manifesta secondo linguaggi ed attitudini che si riferiscono a differenti scuole di pensiero, senza prevalenza di una scuola rispetto ad altre. Con ciò si intende rimarcare quanto diversificata sia la produzione di settore, e quanto interessante la capacità dei progettisti di costruire, spesso, spazi in occasioni talvolta estremamente contenute sul piano dimensionale ma di interesse indubbio per chi ami il mondo dell'architettura e ne abbia a cuore la crescita.

Bisogna rimarcare come molti progettisti riconoscano alla piccola scala del progetto (in particolare dell'abitazione familiare) una specificità precisa, area progettuale ove spesso vale più la capacità di realizzare un abito per il committente, qualcosa che gli calzi con delicatezza quasi fosse un comodo abito e che faccia sentire lo spazio come confortevole e personale, piuttosto che luogo dell'iperbole progettuale che dichiara l'infantile finalit  del progettista di sbalordire il visitatore, spesso nella mal celata frustrazione di non riuscire a lasciare un "segno forte" nello spazio della citt . Assai spesso gli spazi domestici cui ci riferiamo saranno visitati da un numero limitato di persone, destinati quindi ad essere conosciuti al vero da pochi; spazi di cui probabilmente non conosceremo la capacit  di invecchiare ed adattarsi alle circostanze della vita, a quanto cio  l'incontro con la quotidianit  dovr  pagare tributo. In qualche

modo mancherà un elemento di giudizio, quello che secondo uno storico dell'architettura esperto come Klaus Koenig era un fattore determinante per stabilire la qualità di un'opera di architettura: l'incontro tra l'opera costruita e l'uso quotidiano nel tempo.

Certo possiamo anche considerare come molte degli interni domestici nascono con la precisa vocazione dell'allestimento temporaneo, opere cioè che prevedono già nel momento del progetto un tempo limitato d'uso. Altri interni, progettati insieme all'architettura che li involucra, probabilmente nascono con una aspirazione alla durata superiore. Altri ancora, trovandosi in condomini sono chiaramente legati alla durata della proprietà dell'immobile. Dunque il parametro tempo ci è sottratto come riprova del giudizio supposto che fortuitamente possiamo imbatterci o visitare un'opera del genere. Possiamo affermare senza tema di smentita che la maggior parte degli interni che alcune volte riescono a superare lo sbarramento -evidentemente il disinteresse- delle redazioni delle maggiori riviste di architettura, sembrano essere sempre in attesa che la vita vissuta le accenda, le dia fiato, anima. Non vi è mai traccia di vita vissuta in quelle rare foto che le documentano, e questo sembra essere un imperativo della pubblicistica contemporanea cui ogni fotografo si piega. Se i maestri del moderno, in particolar modo anglosassoni e scandinavi, mostravano nuove abitazioni appena realizzate, amavano animarle con le persone, perché sono le persone che misurano lo spazio, non il contrario. Asplund pubblica le foto propria della casa di vacanze a Stennas che bloccano una scena di vita domestica ove è egli stesso presente con la propria famiglia. E questo non perché non ami la propria privacy, tutt'altro, ma perché era perfettamente consapevole che gli interni avrebbero raccontato di più e meglio del proprio intrinseco significato se fossero stati mostrati abitati, quasi colti nell'atto di essere adoperati dalle persone per cui erano state pensate e realizzate.

Se alcuni progettisti sembrano privilegiare la costruzione muraria nel realizzare gli interni domestici, con atteggiamento per così dire più architettonico, talvolta tale direzione sembra dichiarare la volontà di sperimentare forme o composizioni di natura urbana.

In altre circostanze la psicologia dello spazio domestico è caratterizzata da pochi, puntuali ed isolati oggetti, il cui carattere vuole completare lo spazio ove domina l'assenza, il vuoto. Più strettamente disciplinare, tagliato sul progetto di interni così vitale nella prima modernità italiana, sembrano essere quelle opere dove lo spazio si modella sulle attività, configurando ambiti spaziali in relazione ai diversi momenti della vita domestica. In queste opere, ove

l'omaggio alla tradizione dell'architettura degli interni è superiore, il progetto sembra essere più sinfonico, frutto di una coralità di opere costruttive spesso fortemente interrelate, dominate dal rigoroso registro di diverse maestranze che devono relazionarsi, spesso accavallarsi, perché il tutto si equilibri. I più riusciti, comunque, sembrano essere quegli interventi ove ogni sforzo si rassereni in un'apparente naturalezza ove nulla, nessun elemento sembri urlare o voler prevaricare gli altri.

Architetture dove lo spazio evoca la vita, la attende per poter finalmente tornare ad essere fondo, scena piuttosto che protagonista cui il quotidiano debba rendere costante omaggio.

Se in alcuni casi è la giovane età del progettista che spinge in questa direzione -in molti casi ne sono stato diretto testimone-, resta un dovere del mestiere del progettista di interni domestici recuperare il senso del mestiere inteso come servizio piuttosto che come caricatura, anche se tale atteggiamento finisce per essere per qualche verso richiesto dalla stessa committenza. Ed in questo le riviste di settore potrebbero avere un grande e decisivo ruolo, oltre ovviamente la necessaria fase di formazione universitaria, spesso assurdamente resa monca dell'insegnamento delle discipline della piccola scala, ritenute nel migliore dei casi ancillari alla progettazione architettonica ed urbana. Molto spesso al progettista è chiesto di dare forma e spazio all'abitare del committente: a noi appare oggi più necessario che mai che il progettista recuperi il valore etico del proprio operare¹.

Note

¹ Mentre provvediamo alla stesura finale di questo lavoro, capita di imbattersi nel libretto polemico - sanamente polemico, direi - di Franco La Cetra, *Contro l'architettura*, Torino 2008. Il richiamo al recupero di un'etica reale del progetto ci sembra da cogliere appieno, sola strada per non dover più leggere, in futuro, un libro "contro", ma solo "in favore" dell'architettura.



Mostra didattica nella Chiesa di S. Andrea, Ascoli Piceno 2008¹

Lo spazio costruito intorno al corpo

Pensare e realizzare l'attrezzatura dello spazio da abitare è un atto che potremmo definire di secondo livello rispetto al progetto architettonico, un momento che, insieme al controllo del valore espressivo della luce, definisce in maniera più specifica e pertinente quelle che sono caratteristiche peculiari dello spazio interno. Molto spesso gli architetti si sono cimentati in queste fasi del progetto in momenti disgiunti, più raramente in maniera sincronica, ma in ogni caso attrezzare uno spazio interno resta un momento necessario perché si espliciti l'abitare, sia che sia progettato dall'architetto sia che sia frutto di una spontanea azione dell'abitatore. Attrezzare lo spazio della casa dell'uomo, come del suo spazio di lavoro, permettere quell'azione assolutamente ineludibile per la persona che è l'accumulo ordinato di cose ed oggetti. È esperienza condivisa sentire che i propri oggetti, prima ancora delle mura che ci proteggono dalle forze della natura, siano veri e propri narratori della nostra identità di persona, accumulatori di memorie. Per tutte valga la riflessione di Primo Levi quando, in *"Se questo è un uomo"*², racconta di come la perdita fisica dei oggetti più intimi fu per tutti coloro che ebbero quella terribile esperienza dell'internamento nei lager nazisti la prima drammatica presa di coscienza della perdita della propria dimensione di persona. Gli oggetti quindi percepiti nell'esperienza comune quali accumulatori di identità, capaci come sono di impregnarsi delle memorie personali e restituirle in ogni momento, solo che li si tocchino o li si guardi aiutano l'uomo ad abitare e ad esprimere il proprio sé più intimo³, e dunque desidera tenerli con sé, vicini, pena la perdita della propria identità. Tale è l'evidenza di questa constatazione che basta ricordare come chi decida di dedicarsi alla vita contemplativa e mistica debba rinunciare ad ogni oggetto del passato, spesso, come accade alle sorelle dell'ordine di Madre Teresa di Calcutta, in coincidenza con il cambiamento del proprio nome e il distacco dalla propria terra e famiglia di origine. Oggetti quindi quali medium per abitare, con memoria, un luogo in un tempo. Abbandonare o perdere oggetti ha dunque il valore simbolico di separarsi e recidere rapporti con tempi e persone passate. Molte volte gli oggetti finiscono per esprimere valori che vanno ben al di là della memoria individuale, rappresentando la cultura di tutto un popolo tanto da permettere agli studiosi, come ad esempio agli archeologi e agli antropologi, di ricostruire molto dei pensieri e delle strutture sociali e politiche di una intera cultura anche molto lontana dal nostro tempo. Proprio dall'analisi degli oggetti, certo non meno che dal modo in cui le stesse comunità decidevano di insediarsi, spesso possiamo intendere il sistema di valori filosofici e religiosi di un popolo fino ad intenderne la posizione

nel difficile e mai innocente rapporto uomo-natura: essendo questo uno dei momenti fondanti l'atto culturale dell'abitare⁴. Forse è per questa carica forte di umanità di cui gli oggetti sono portatori che molte architetture possiamo leggerle come scrigni in cui gli uomini cercano riparo, oltre che per se stessi, per gli oggetti che sono, come ognuno di noi deve riconoscere a se stesso, strumenti per abitare poeticamente il mondo. Oggi, noi abitatori del ricco occidente dell'inizio del terzo millennio, abituati come siamo ad avere tanti (troppi) oggetti che velocemente tendono a perdere valore d'uso, spesso abbiamo perso il desiderio (meglio: la capacità) di proiettare su di essi quella parte intima di noi stessi che nel tempo passato gli aveva conferito quel valore aggiunto di cui abbiamo accennato prima, a meno che non siano oggetti-icona, per cui portatori di un valore aggiunto per così dire d'origine che è la ragione per cui desideriamo possederli. Proprio riflettendo intorno a questi argomenti e nella apparente contrapposizione di valori che nel tempo si è determinata tra l'architettura -che si radica al suolo in un luogo e momento preciso- e gli oggetti - per loro natura leggeri e mobili, non stabili quindi non radicati- mi pare si siano nel tempo recente aperte delle prospettive di indagine sul senso dell'abitare contemporaneo⁵. Da questi pensieri e riflessioni sono nate le ragioni che hanno portato poi alla ricerca progettuale ed operativa documentata in questa pubblicazione, lavoro che seguendo una traccia avviata tre anni fa⁶ intende essere un momento di riordino dei risultati ottenuti in vista di future ulteriori indagini tra stabile\duraturo (radicato) posto in opposizione\confronto con il mobile\variabile (non radicato), linea di indagine progettuale e critica che può aprire sviluppi sul piano propositivo non solo alla scala dell'oggetto d'arredo e dello spazio interno, ma anche alla scala edilizia ed urbana ed in particolare nelle dinamiche di trasformazione di ambiti storici consolidati⁷. In prima istanza la relazione tra pesante (indice di stabilità e radicamento, tradizionale valore dell'arte del costruire occidentale, intrinsecamente monumentale e portatore dei valori della permanenza, per propria natura stabile e in cerca del durevole) e leggero (portatore dei valori del piccolo e mobile, soggetto al tempo e quindi naturalmente tendente all'oblio, al mutevole e al temporaneo, di natura antimonumentale e antiretorica, in questo senso regno dell'espressione individuale e del momentaneo) esprime la duale storica convivenza di opposti nello spazio artificiale della città ove si esprime tanta parte della vita degli uomini. Sembra persino eccessivamente didascalico ricordare come Italo Calvino apra il suo memorabile ciclo delle lezioni americane proprio con l'inno alla leggerezza⁸. Le parole di Calvino apparvero subito come apertura ad un futuro che altrove era già presente. Nulla di troppo nuovo se avessimo avuto il coraggio, proprio noi architetti italiani,

di ricordare l'esaltazione di Terragni e Pagano, tanto per parlare di eroi nostrani della prima modernità, per i valori della leggerezza e trasparenza che, secondo la visione di questi maestri, la modernità chiedeva di esprimere in osservanza allo spirito del tempo nuovo⁹.

Poi proprio gli architetti e più in generale gli studiosi della dimensione psicologica dell'abitare hanno per primi avuto l'attenzione di notare come gli oggetti e i sistemi di oggetti che popolano la quotidianità di ogni persona, siano stati quegli elementi che hanno caratterizzato la pittura nordeuropea seicentesca comunicandone la *stimmung*, l'atmosfera¹⁰. Cultura che viene normalmente presa come riferimento per narrare la vera e propria celebrazione del primato del domestico e del confort rispetto al monumentale e rappresentativo che quelle culture hanno elaborato, in un cammino lungo e che ha portato i paesi del nord ad essere i traghettatori della domesticità nella modernità contemporanea¹¹. Basta qui solo ricordare l'attenzione di Ponti e della sua rivista *"Domus"* per quel mondo, oltre che per gli oggetti e le attrezzature domestiche del quotidiano che quegli architetti disegnavano e producevano, attenzione che porterà proprio Ponti ad ibridare la parte dura, muraria, dell'architettura con i sistemi d'arredo e accumulo degli oggetti realizzando le famose "finestre attrezzate".

Così le sedie di Terragni in tubolare metallico che d'improvviso rendono mobile e dinamico l'antico atto del sedersi, al pari di quanto fa con il volume architettonico che sembra ribellarsi alle forze della gravità e far librare nell'aria la pensilina posteriore dell'asilo Sant'Elia a Como o, più ancora, far sembrare fluttuante in uno spazio senza gravità la parte superiore del volume dello stesso asilo per effetto del taglio continuo del vetro orizzontale delle finestrate del corridoio di distribuzione verso la corte interna, tanto da rendere apparentemente immateriale e sospesa la metà superiore del volume di quella architettura, raccontano di esperienze pilota che la cultura architettonica italiana ha troppo precocemente abbandonato a vantaggio di un male inteso storicismo e arroccamento alla cultura massiva della tradizione¹². Il linguaggio dell'architettura moderna del '900 ha portato lentamente, ma inesorabilmente, la millenaria cultura occidentale della costruzione verso la riduzione del valore del peso e della massa in architettura. Ma è stata proprio la prima modernità di grandi architetti italiani come Terragni e poi Albini a portare nel pensiero degli architetti, prima ancora che nel tempo della storia moderna, l'aspirazione alla leggerezza, e quindi all'antimonumentale. Questo ben prima di una effettiva disponibilità sul mercato di materiali idonei a realizzare quanto proposto in maniera corrente. Forzando i termini delle nostre riflessioni potremmo giungere ad affermare che proprio le attrezzature e gli oggetti di uso quotidiano, ossia le cose più vicine alla vita -fisica e mentale-

della persona, sono stati i veicoli culturali nel mondo occidentale di questa demonumentalizzazione della cultura dell'abitare lo spazio pubblico come quello privato. Semplificando potremmo dire che gli oggetti e le attrezzature per contenerli hanno trasportato l'uomo dalla grotta alla capanna. Albini con i suoi allestimenti a Palazzo Bianco e Palazzo Rosso a Genova, e particolarmente con le due superbe scale sospese (quella in legno posta all'interno dell'appartamento del sovrintendente e quella ottagonale in ferro nello spazio museale), esprime questa definitiva introduzione nel cuore dell'architettura della classicità occidentale (l'architettura italiana) del valore del leggero e del mutevole, portatori del movimento e del trasformabile, vivificante specie in confronto con la pesantezza dell'architettura che il passato ci ha tramandato. Allora non può stupirci che Carlo Scarpa racconti perfino il monumento funebre dei signori Brion nel loro cimitero ad Altivole tramite due archi che sembrano colte in un attimo del loro eterno oscillare l'una verso l'altra. Sotto una tenda di biblica memoria, introduce il movimento di due oggetti dall'apparente aria domestica proprio nel regno della fissità per eccellenza, rimettendo in discussione ciò che è sempre stato visto come rigido ed immobile. Da quanto sopra sommariamente esposto ritengo sia valutabile il valore fondativo dell'interiorità internità nel progetto di architettura contemporanea, un'interiorità che è la faccia concettuale dell'internità fisica dello spazio architettonico, campo di attenzione e di studio (teorico ed operativo) che è stato capace di contribuire fortemente a rimettere in moto i sistemi mentali di culture architettoniche stratificate e complesse. Il fatto poi che architetti nordici e orientali contemporanei, per diverse ragioni e per diverse strade e ricerche culturali, pongano al centro del valore del pensare l'architettura per l'uomo del terzo millennio i concetti di mobilità, leggerezza, trasformabilità non è altro che un'ulteriore conferma di quanto importante sia oggi questa linea di ricerca, indipendentemente dalla scala di applicazione e di effettiva operatività. Abitare sempre di più è percepito come una condizione mobile e fatta di momentanee stabilità, alla piccola come alla grande scala, nella dimensione pubblica e sociale quanto intima e privata. Condizioni che richiedono costanti e continui aggiustamenti e adattamenti a fasi e momenti della vita dello spazio urbano come di quello interno, di una comunità come di del singolo. In posti dove la costruzione delle case da abitare è sempre più sottratta agli architetti, come ricorda opportunamente Koolhaas¹³ sempre più gli oggetti e i loro contenitori devono avere il ruolo di costruttori di identità in luoghi troppo spesso senza identità o a bassa identità figurativa e spaziale. Anche nell'eccesso opposto dell'architettura di case manifesti di poetica, il concetto di macchina da abitare, con quel corredo di meccanismi e conseguente mobilità che il concetto implica -anche al di là del

senso che gli aveva attribuito Le Corbusier- può avere la forza di introdurre la potenza dirompente della vita nello spazio degli uomini. In questo senso l'indagine del mondo dei sistemi di attrezzature che configurano spazi di vita e di lavoro è uno spazio di ricerca vitale per l'abitare e deve essere sperimentato dagli architetti in continuità con il pensiero dello spazio dell'architettura contemporanea, non nell'autonomia filo-produttiva della cultura del design che ha legittimamente altre strade di ricerca, le quali spesso sfiorano le posizioni sopra accennate, ma più spesso interagiscono con il mondo dell'arte d'avanguardia in modalità che sembrano solo parzialmente utili a superare il breve durare di una stagione. La prospettiva di costruire architetture mobili dentro architetture immobili, mondi leggeri e cangianti in continuità e mutuo completamento con il regno della stabilità e della permanenza dell'architettura di pietra, ci appare una via proficua per pensare all'architettura della casa contemporanea come un processo di progressiva colonizzazione degli spazi del tempo e della storia da parte dell'uomo di oggi, senza cedere a tentazioni di retroguardia e di conservazione a tutti i costi, nella convinzione che la leggerezza del tempo presente può diventare produttiva e fruttuosa se si innesta profondamente nel corpo duro e pesante della città di pietra. Le esperienze relativamente recenti del cosiddetto "parassitismo", ossia la programmatica aggressione progettuale di edifici storici con volumi autonomi che vivono del radicamento fisico sulla preesistenza ma in assoluta discontinuità fisica e materica con la preesistenza su cui violentemente si sovrappongono, ha avuto un benefico effetto sul pensiero degli spazi contemporanei pari alle operazioni allestitive dell'artista Christo che, nell'impacchettare edifici o pezzi interi di territori artificiali come naturali, ha ridotto la distanza tra oggetti e architetture, tra il piccolo ed il grande, tra il leggero\ deteriorabile ed il pesante\immodificabile. Per concludere: l'esperienza progettuale di Rietveld che passa dalla leggerezza compositiva e mentale della pur sempre stanziale casa Shroeder, al classico radicamento del padiglione provvisorio del museo Kroege-Muller, può essere vista come il processo complementare di quello che compie Le Corbusier che passa da casa Savoye alla Maison de l'homme, entrambi processi che tendono a mescolare con un complesso sistemi di rimandi teorico-operativi il pesante ed il leggero, il radicato con l'appoggiato o meglio ancora con il sospeso. Atteggiamento progettuale che è alla base della ricerca che questo piccolo volume vuole documentare.

¹ Mentre questo libro stava per andare in stampa è venuta a mancare Donella Cameranesi, brillante figura del personale non docente della Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno, dove insegno dal 2006. Il giorno dell'inaugurazione della mostra sull'attività di ricerca didattica che avevo svolto nell'anno precedente lei era lì, presente - con mia somma gioia e sorpresa - curiosa e sorridente come sempre. Così la voglio ricordare. Questo scritto è dedicato a lei che ora manca a tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerla.

² P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino 1958.

³ *"Le teorie di William Morris, costantemente applicate da Maple e dagli arredatori inglesi, decretano che una stanza è bella quando contiene solo cose utili e che qualsiasi cosa utile, anche un semplice chiodo, non deve essere dissimulata ma anzi messa in evidenza. Sopra le aste di ottone del letto e interamente scoperto, sui muri nudi di queste camere essenziali, qualche riproduzione di capolavori. Sulla base di questi principi estetici, la mia stanza non era affatto bella, perché era piena di di cose che non servivano a niente e che nascondevano pudicamente, fino a renderne l'uso estremamente difficile, quelle che servivano a qualcosa. Eppure era proprio per quelle cose che non si trovavano lì per comodità ma sembravano esserci venute per loro piacere, che la camera aveva ai miei occhi una speciale bellezza"*, in M. Proust, *Del piacere di leggere*, Firenze 1998.

⁴ Cfr. C. Norberg-Schulz, *L'abitare*, Electa, Milano 1984, ove, partendo dall'etimo della parola abitare, descrive come il senso della parola nasca etimologicamente dal *"fare spazio nella natura"*, pp. 9-30.

⁵ In particolare la crescente attenzione per il lavoro con quella sorta di ready-made che sono i container, per esempio, con cui in diverse parti del mondo si riusano per generare nuove abitazioni, musei, frammenti di città, oltre che per il riuso di oggetti che nascono con una funzione e vengono trasformati in altri oggetti domestici, come per esempio nell'interessante lavoro del gruppo di architetti Lot-ek, che trasporta valori del leggero e del provvisorio anche in contesti, quali la casa occidentale, che nascevano, almeno sul piano ideale, quali luoghi della persistenza e del radicamento, ad un gruppo sociale come ad una terra.

⁶ Un primo approccio sperimentale\didattico per cercare di verificare la possibilità di realizzare architettura senza l'ausilio della parte tradizionalmente deputata a realizzarne fisicamente i limiti, ossia senza ausilio si murature o strutture primarie di alcun genere, è stato tentato con la progettazione di un sistema integrato studio\residenza\lavoro sviluppato all'interno del corso di Interni svolto dallo scrivente presso la facoltà di architettura di Napoli, Federico II, nell'a.a. 2005\06, che ha portato alla realizzazione di otto prototipi in scala 1\3 realizzati da un'azienda di settore guidata dal gruppo docente e dagli studenti e documentato dal volume N. Flora, *Progettare, sperimentare, costruire - quaderno di ricerche e sperimentazioni sull'interno architettonico*, Napoli, 2007.

⁷ Studiosi di interni come Gianni Ottolini e la scuola milanese, Adriano Cornoldi e la rinata scuola veneziana, oltre a quella napoletana di Filippo Alison e Agostino Bossi, con l'istituzione del dottorato di ricerca in "Architettura degli interni e arredamento" hanno riacceso sin dagli inizi degli anni '90 un interesse per gli studi della piccola scala della progettazione architettonica che erano stati decisamente abbandonati da parte delle facoltà di architettura italiane. La più recente istituzione di un altro dottorato di ricerca in "Architettura degli interni e arredamento" a Roma ha ulteriormente ampliato il campo degli studiosi delle discipline della piccola scala (ICAR 16), settore di studi in cui questo

scritto e le attività di ricerca cui si riferisce intendono inserirsi. In quanto parte della più ampia famiglia della Progettazione architettonica si ritiene che il contributo che gli studi e le ricerche della piccola scala possano dare alle scale più ampie della progettazione siano significative, in particolare nell'indagine dei temi scaturenti dal progettare su preesistenze, tema che è stato il cuore delle riflessioni e degli interventi dell'ultimo convegno veneziano dei docenti ICAR 16 i cui risultati sono stati raccolti nel volume: A. Cornoldi, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova, 2007.

⁸ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane - sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, 1993; il grande scrittore anticipa profeticamente sul finire del XX secolo istanze che oggi dominano gli scenari culturali di diverse discipline ma anche più strettamente dell'architettura, dall'oggetto al paesaggio, passando per le diverse scale del progetto architettonico ed urbano. In un mondo in particolare come quello della cultura architettonica italiana che dalla metà degli anni '80, dominato come era dal peso della cultura storicista, della decadenza tipologica e post-moderna, quelle parole ebbero il benefico effetto di spalancare le finestre ed aprire l'attenzione su quanto di nuovo si andava sperimentando in altri contesti culturali, in particolare in oriente.

⁹ Che forza profetica, quale chiarezza di prospettive si riscontrano a leggerle oggi nelle parole ad esempio di Giuseppe Pagano quando, dalle colonne della Casabella - Continuità da lui diretta scriveva che “[...] concepita come una laboriosa conseguenza di equilibri statici fondati sulla forma, sulla compattezza e sul peso dei materiali, la fabbrica denuncia in mille maniere [...] il dramma di questa impostazione strutturale, basata sullo sfruttamento della pura gravità [...]]. Non vi è stato grande architetto che non abbia sentita questa eroica lotta contro (sarebbe di un certo interesse per lo scrivente soffermarsi sull'uso di questa parola, contro, nello svolgimento delle argomentazioni di Pagano) la materia. [...] Un desiderio di concisione plastica e di eleganza che si identifica a distanza di secoli, ora che l'umanità incomincia a dimenticare il falso simbolismo del peso e del grave ammasso di sassi per l'eleganza del traliccio leggero, sottile e resistente”, da G. Pagano, *Estetica delle strutture sottili*, in Casabella - Continuità 138-139-140, giugno-luglio-agosto 1939, scritto ripubblicato nel “Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano” del febbraio 2008 in occasione dell'ottantesimo anniversario dall'inizio delle pubblicazioni di Casabella, p. 95.

¹⁰ Cfr. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano 1964.

¹¹ Cfr. A. Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Roma, 1994, anche per l'ampissima bibliografia su questi temi che l'autore riporta al fianco dello sviluppo delle proprie ancora oggi illuminanti riflessioni, non a caso elaborate negli stessi anni in cui veniva pubblicato postumo il volume di Calvino “*Lezioni americane*”, cit. Poco dopo e per vie assolutamente diverse il sottoscritto si interessava del mondo del nord Europa, in particolare della Norvegia, entrando in contatto con il mondo dell'antimonumentale e del domestico che poi avrebbe radicalmente mutato l'orizzonte dei propri interessi culturali e progettuali. In particolare i volumi: N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo - Knut Knutsen, due maestri del nord*, Officina, Roma, 1999; N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Sverre Fehn, architetto del paese dalle ombre lunghe*, Fiorentino, Napoli, 1993.

¹² D'altra parte chiunque oggi operi alla scala dell'edificio sa quale ruolo di sudditanza culturale viva ancora oggi un progettista rispetto ad amministratori ed in particolare ai sovrintendenti ai beni monumentali, segno del valore di immobilismo e di radicamento al passato che rifiuta il movimento che è, per definizione, segno di vita.

¹³ Cfr. R. Koolhaas, *Junkspace*, Macerata 2006.



Mostra didattica a Palazzo Gravina, Napoli 2007

La didattica dell'arredamento nelle facoltà di architettura in Italia¹

Premessa

Una ricerca, per chi la compie, è assimilabile ad un'avventura, quasi un lungo viaggio nel quale, più che il raggiungimento della meta, vale il tragitto fatto, le esperienze vissute e le persone incontrate, specie se ti hanno lasciato qualcosa. I risultati, specie lì dove non risultino essere del tutto soddisfacenti, si esauriscono quasi sempre in pochi e ben ordinati dati messi alla mercé di chi li rimanipolerà per ulteriori, e più approfondite, ricerche. I momenti di grande entusiasmo, contrapposti a non meno forti delusioni, avranno invece un opportuno spazio solo tra i nostri ricordi insieme alla gratitudine che dobbiamo a tutti coloro che ci hanno consentito di intraprendere questo viaggio alla scoperta del progetto della didattica di quei docenti che hanno formato, in generazioni di studenti, il senso ed il valore della disciplina dell'Arredamento e dell'Architettura degli Interni.

Metodologia

La ricerca si è svolta, come fonte primaria, sul materiale a disposizione delle segreterie e delle biblioteche delle singole facoltà e specificatamente sulle "Guide dello Studente", sugli "Annuari" e sui "Ruoli di Anzianità del Personale". Su queste fonti si sono rintracciati i nominativi dei docenti che hanno insegnato ufficialmente la disciplina dell'Arredamento e gli anni in cui hanno prestato servizio. Va detto subito che si sono considerate le diverse denominazioni che la materia ha avuto nel tempo, da Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione, a Arredamento e Architettura degli Interni fino all'attuale dizione di Arredamento. Non sono state prese in considerazione invece le cattedre di Decorazione che, seppur affini, hanno sempre rappresentato una materia autonoma parallelamente all'Arredamento. "Dalle Guide dello Studente", inoltre si è talvolta risaliti anche ad altre informazioni quali i temi assegnati, i nominativi degli assistenti e le bibliografie consigliate.

La successiva fase di ricerca si è interessata proprio di tutti gli scritti dei docenti su argomenti inerenti le discipline oggi identificate con la sigla ICAR 16, consultando pubblicazioni, articoli su bollettini dei dipartimenti e riviste a carattere universitario, dispense e materiale didattico ai fini concorsuali. Questa fase è servita per chiarire, lì dove è stato possibile, il punto di vista del docente sugli aspetti teorici della disciplina. A tale scopo ci siamo serviti sempre del materiale depositato presso le biblioteche di facoltà o di dipartimento;

solo in pochi casi abbiamo ricevuto del materiale inedito dal docente stesso. Un'ultima fase è stata quella condotta attraverso incontri con alcuni docenti o con alcuni ex assistenti di docenti non più in vita. Questa fase è servita enormemente a guardare con lo spirito giusto il materiale già trovato e, anche se effettuata solo su alcuni docenti per ogni facoltà, è stata certamente la più importante. Forse proprio in tal senso si potrebbe continuare ad operare per superare la rigidità dei dati burocratici e per colmare alcune lacune. Infatti la ricerca ha messo alla luce anche una diversità di materiale rintracciabile per ogni singolo: ci sono casi di professori che hanno lasciato pochissime tracce scritte e che presentiamo in questa ricerca con i soli dati ritrovati.

Altre volte invece sono stati il tempo e gli eventi a cancellare la memoria del lavoro di un docente; le difficoltà in cui si è operato nelle università in alcuni periodi della nostra storia recente sono infatti sottolineati dalla mancanza pressoché totale di dati ufficiali (ci riferiamo alla fine degli anni '60 e all'inizio dei '70). Crediamo comunque che, anche se con qualche omissione riguardante i singoli professori, il quadro relativo al tempo di vita intercorso dal momento della istituzione delle facoltà di architettura in Italia ad oggi, almeno per le facoltà da noi indagate, sia sufficientemente completo.

La Facoltà di Architettura di Napoli

"La Facoltà di Architettura di Napoli trae la sua origine dalla Scuola di Architettura, istituita presso l'Accademia di Belle Arti, con autorizzazione ministeriale del 12\1\1928, che consentiva lo svolgimento dei corsi del primo biennio. Con il R. D. 26-VI-1930 venne approvata la convenzione che istituiva a Napoli la Real Scuola Superiore di Architettura. L'8 dicembre 1930, Alberto Calza Bini, nuovo direttore, tenne il discorso inaugurale del I anno accademico. Nel 1935 la Scuola divenne Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli". Così è riassunta brevemente la nascita della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli nel testo celebrativo del trentennio della fondazione *"LA FACOLTA' DI ARCHITETTURA DI NAPOLI, Napoli, MCMXXIX - MCMLIX"*.

Di quei primi anni non esistono più tracce certe, il primo riferimento ufficiale trovato infatti è l'Annuario del 1947 in cui è indicato, come unico docente della disciplina dell'Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione, Michele Cretella. Per ricostruire quindi l'inizio della storia della disciplina a Napoli, sulla scorta dei ricordi degli attuali docenti, siamo risaliti alla figura di Mario De Renzi la cui attività di docente universitario, nella recente biografia di Maria Luisa Neri *"Mario De Renzi, l'architettura come mestiere, 1897-1967"* (Roma, 1991)

viene definita importante capitolo della sua vita professionale, attività che ha certamente inciso sulle generazioni di architetti che sono stati suoi allievi, iniziata fin dagli anni Venti, prima a Roma come aiuto, poi a Napoli e quindi di nuovo a Roma come docente.

Sebbene De Renzi a Roma abbia coperto in diversi momenti sia la cattedra di Decorazione che quella di Arredamento e Architettura degli Interni, la sua presenza a Napoli è testimoniata da un volumetto a carattere didattico M. De Renzi *"L'Architettura degli Interni, analisi critica, metodo e programma didattico"* (Roma, 1943) in cui è chiaramente dichiarato essere incaricato della disciplina presso la Regia Università di Napoli.

Sulla scorta quindi di questa traccia, oltre che sui ricordi di ex alunni di allora, abbiamo ritenuto di poter affermare che De Renzi è stato il primo docente della disciplina dell'Arredamento della Facoltà di Architettura di Napoli, mandato da Roma probabilmente proprio per l'esperienza accademica già accumulata, oltre che per la chiara fama di ottimo progettista già ampiamente dimostrata².

Quest'unico volumetto sulla didattica di De Renzi, anche se il solo documento rinvenuto, si è dimostrato tuttavia un utilissimo ed esaustivo compendio del punto di vista del docente relativamente alla disciplina.

De Renzi e, subito dopo, Cretella (come si può evincere dallo scritto, anch'esso esclusivamente didattico, M. Cretella, *"Introduzione allo studio dell'Architettura degli Interni e dell'Arredamento"*, Napoli, 1957) danno, con le debite differenze, subito un chiaro taglio teorico alla disciplina che caratterizzerà non solo i primi decenni di vita della facoltà ma che, in un certo senso, caratterizzerà tutta la ricerca disciplinare fino ad oggi.

In primo luogo entrambi tennero a specificare il ruolo dell'architetto oltre che il senso dell'architettura, ridando piena dignità alla sua figura fin troppo bistrattata dalle incomprensioni del "tardo eclettismo": *"Il nuovo architetto doveva esser proprio tale nel senso antico e pieno della parola, cioè costruttore oltre che artista, uomo tecnicamente ed esteticamente preparato; cioè non più quel vago collaboratore di ingegneri o capriccioso inventore di ghirlande, timpani e stemmi da appiccicare più o meno bene, quale appariva (ed in molti casi veramente era) agli occhi del pubblico. [...] il concetto "decorativo" dell'architetto è [...] completamente in antitesi con quello dell'architettura che è sintesi concreta, cioè il suo sviluppo deve avvenire nella piena fusione di elementi tecnici ed estetici"*³.

La forza innovativa di tali affermazioni va ovviamente relazionata alla profonda frattura ideologica verificatasi nell'ottocento tra la cultura "degli ingegneri" e i

retaggi "stilistici" delle "Scuole di Belle Arti". E, riconoscendo inoltre grande importanza proprio alla "scuola", quale luogo privilegiato della formazione delle nuove generazioni di architetti, De Renzi aggiungeva che compito dei docenti era quello di *"riuscire a fabbricare uomini capaci di realizzare nell'arte architettonica le necessità ideali e pratiche della loro epoca, da artisti autentici e consapevoli, compito che la società, nei suoi tempi migliori ha sempre chiesto all'architetto"* ⁴.

È forse questo il messaggio più "moderno" espresso dal pensiero di De Renzi, quello di attribuire cioè all'architetto il ruolo di interprete delle esigenze e delle necessità del proprio tempo, di saper cioè rispondere non solo ai bisogni materiali della società, ma di essere in grado di restituire, attraverso le proprie opere, anche e soprattutto il significato che un'epoca vuole attribuire al proprio ambiente costruito. Per far ciò De Renzi indica due strade, il mettere al centro della disciplina le esigenze dell'uomo, inteso sia come singolo individuo con le sue specificità che come umanità, e la storia, intesa come coacervo di soluzioni date da uomini ad altri uomini, vista però dal punto privilegiato del proprio tempo e quindi ponendosi in continuità con il suo fluire. Non a caso nelle sue lezioni sono "evidenti i richiami agli esempi del passato per farli riapparire nel tempo e nell'ambiente in cui sorsero e si affermarono; non per guardarli da un lato imitativo e culturale, ma per capire la genesi profonda del loro concretarsi in forme d'arte, per capirne il più possibile i segreti che li fanno apparire capolavori, per confrontarne lo spirito con quello del nostro tempo"⁵.

È in tal senso che, quasi venti anni dopo, Cretella ribadirà con grande forza che è necessario difendersi ed affrancarsi da *"quel meccanicismo che vuole seppellire ogni civiltà ed ogni manifestazione d'arte, non considerata "attuale" e "moderna", nei musei come morta e perciò superata. Di fronte a tali pericolosi presupposti, è necessario stabilire un armonico equilibrio tra forma e contenuto, tra pensiero ed espressione in modo tale che l'architettura possa esprimere il suo significato (sincero e soggettivo) al di fuori della "stilistica", senza compromessi, lontano dalla "moda". [...] La conoscenza dell'arredo, composto nell'architettura vista dall'interno, sullo sfondo in movimento della storia e del progresso sociale, strettamente aderente alla vita dell'uomo con i suoi bisogni materiali ed i suoi ideali, è il solo elemento atto ad impedire la possibile e pericolosa divisione fra passato e presente, fra "antico" e "moderno"* ⁶.

E di questo passato, che diviene "materiale" del fare architettonico, i due docenti ne danno una ampia e approfondita lettura nelle lezioni portanti i loro corsi, delimitando inoltre un'area di interesse in qualche maniera specifica per

la facoltà di Napoli, che è quella dei luoghi storici geograficamente vicini che vengono comunemente definiti dell' "area mediterranea". Quest'interesse per le zone archeologiche di Pompei ed Ercolano, per l'architettura povera regionale, per la grande cultura dell'architettura romana e greca, se nasce, durante gli anni della docenza di De Renzi, senza alcun dubbio per compiacere l'autarchico recupero della cultura popolare caro al Regime ai fini di esaltare il valore e l'attaccamento alle origini e alle radici della Patria, trova sicuramente nell'Ateneo napoletano una forma ed un contenuto originale, oltre che un consenso, per così dire già storicamente affermato, della cultura autoctona. Non a caso le stesse ricerche di De Renzi troveranno, soprattutto nell'approfondimento della cultura abitativa di Pompei ed Ercolano, un ampio seguito nella didattica e nella ricerca di Cretella⁷.

Riferendosi ai sopralluoghi da effettuare durante l'anno accademico De Renzi affermava che *"trattandosi della scuola di Napoli è naturale che i sopralluoghi più frequenti ed importanti [...] siano quelli effettuati a Pompei ed Ercolano, dove la casa appare in tutta la sua vita e nella sua mirabile armonia ancora quasi intatta. [...] La scuola di Napoli vuol giustamente dare ai suoi indirizzi di studio un timbro speciale, nel senso che qui si può veramente contribuire a far rifiorire la vera nuova architettura "mediterranea perfettamente adatta allo spirito delle persone e dell'ambiente naturale e al clima dei luoghi bagnati da quel luminoso mare"* ⁸. A proposito dell'interpretazione dei semplici dati funzionali, a cui prima accennavo, finalizzata ad una maggiore aderenza della funzione alla rispondenza all'uso derivante dall'analisi dei bisogni dell'uomo, Cretella specificava, non senza un velo polemico contro un certo "funzionalismo" allora dominante che *"l'uomo, quale possiamo vederlo oggi, è spesso presente nell'interno di quell'architettura che si vuole indicare col nome di minore, [...] basterebbe entrare in qualcuno di quei locali di vendita del mondo classico, in qualcuno di quelli ellenistici, o romani di Pompei e di Ercolano, dell'antica Roma o di Ostia, per convincerci della modernissima eleganza dei rapporti in scala così vicina all'uomo e alla sua vita quotidiana di ogni tempo da poter servire da modello alla più accesa fazione funzionale o comunque innovatrice"* ⁹. È quindi evidente come il taglio dei primi due corsi di Arredamento sia stato prettamente "umanistico", con lo scopo di rivendicare, insieme a molte altre materie, ma in contrapposizione con il peso preponderante delle discipline tecniche e scientifiche, la necessità di una formazione legata alla storia dell'uomo, con la consapevolezza di restituire dignità anche al ruolo professionale dell'architetto.

Questo modo di intendere la formazione dello studente ha rappresentato

quasi quaranta anni di insegnamento della disciplina dell'Arredamento ed ha contribuito enormemente, sin dal principio, alla delimitazione di un campo di interesse ed operativo della disciplina nella scuola di Napoli.

"Secondo il mio parere -affermava De Renzi- gli studi di cui si occupa la mia disciplina vanno dalla ideazione dell'ambiente, condotta fino ai minimi particolari, ad un esame profondo di tutte le necessità reali ed ideali dell'opera, compiendo, in una parola, un ciclo compositivo completo" ¹⁰. Inoltre, sottolineando la necessità didattica, ai fini di un più organico piano degli studi per gli studenti, della specificità della disciplina dell'Arredamento, e non l'autonomia della stessa rispetto al corpus della progettazione architettonica, indica quanto questa materia formi, più di ogni altra, la parte spirituale della casa, potendo arrivare all'aderenza perfetta con la personalità dell'abitante¹¹.

Anche Cretella si cimenta con una definizione della disciplina, ma avvertendo della difficoltà di chiudere dentro dei limiti definiti una materia così fluida e così correlata a tutte le altre discipline del corso di laurea in Architettura, giunge al sintetico giudizio *"che l'Arredamento è la materia più vicina alla vita dell'uomo ed ai suoi bisogni, fatta di arte e tecnica, di sogni e di necessità materiali, è viva e vitale, in continua evoluzione"* ¹², ed in particolare, in riferimento agli "stili" dei diversi periodi storici, conclude che *"in sostanza l'arredo di ogni periodo può essere visto come l'elemento più strettamente aderente alla vita e al progresso (o regresso) sociale ed economico, in alcuni casi, più vicini a noi, alle necessità umane. Se per l'arte in generale e per la grande architettura questa considerazione può sembrare approssimativa e, in parte, arbitraria, per l'architettura degli interni e per l'arredamento si può ritenere completamente esatta appunto per la stretta aderenza fra la vita e l'arredo stesso"* ¹³.

Osservando l'elenco dei docenti che hanno insegnato la disciplina dell'arredamento a Napoli si può notare come ci sia stato, in termini di date, ma non solo come vedremo, un vero e proprio passaggio di testimone prima tra De Renzi e Cretella e poi tra Cretella e Alison che fu per alcuni anni suo assistente. Questa ideale continuità, che poi andremo ad analizzare, è avvenuta però, per così dire, parallelamente alla presenza di altri due docenti quali Roberto Mango e Fabrizio Cocchia che hanno rispettivamente insegnato dal 1961 al 1969 come seconda cattedra rispetto agli ultimi anni di docenza di Cretella, dal 1975 al 1987 parallelamente ai primi anni di ricerca di Filippo Alison.

Sull'esperienza didattica di Fabrizio Cocchia purtroppo non è stato possibile reperire alcun tipo di materiale; il che, ad eccezione degli anni di insegnamento, rappresenta un grado di incompletezza della presente ricerca. La man-

canza anche di semplici programmi o temi non ci consente di avere il quadro completo della successione dei docenti per quanto riguarda i modi di affrontare la didattica, eppure, nel suo essere un dato negativo, è pur sempre un'importante segnale della situazione provvisoria dello stato delle nostre biblioteche di facoltà, fonte scelta, come già detto, per la presente ricerca.

Tornando invece a Roberto Mango la sua esperienza didattica nell'ambito dell'arredamento rappresenta una interessante linea di ricerca in parte divergente rispetto alla linea di continuità testé evidenziata.

Mango infatti proveniva da un'esperienza diversa che era quella dell'incarico della cattedra di Progettazione Artistica per l'Industria che aveva già dal 1962 e che ha continuato ad avere, anche parallelamente all'insegnamento dell'arredamento, fino al 1977, per passare poi alla cattedra di Disegno Industriale dal 1978 al 1990.

Il corso di arredamento è perciò per Mango solo una piccola parentesi aggiunta alla lunga ricerca svolta per circa trenta anni nel campo del design e concretizzatasi negli ultimi anni nella sua direzione del corso di specializzazione post-laurea in Disegno Industriale presso l'Università di Napoli.

Eppure l'esperienza di Mango, anche se breve, resta fondamentale¹⁴ in quanto è in quegli anni che si sposta l'attenzione della disciplina dell'arredamento da quello che potremo definire "l'interno dell'architettura", analizzato a fondo durante i corsi di De Renzi e Cretella, verso due nuove prospettive, quella dell'oggetto, studiato da Mango sotto l'aspetto delle problematiche inerenti il "design per l'industria" (è invece importante sottolineare la differenza cara ad Alison tra il disegno dell'oggetto di arredo ed il design industriale) e quella dell'interesse per l'arredo di ambiti a dimensione urbana. Riguardo al rapporto, molto spesso equivocado, tra design e arredamento, Mango scriveva che, secondo il suo punto di vista, *“è possibile affermare, in sintesi, che sull'orientamento di fondo, teso metodologicamente alle problematiche del design, entrambe le discipline hanno trovato una loro precisa collocazione, indicata proprio dalla misura disciplinare ad esse più pertinenti per la qualità e la sensibilità degli interessi impliciti. Del design, in sostanza, inteso questo come momento metodologico della progettazione, sono stati fissati chiaramente due aspetti complementari: quello della definizione oggettuale (l'oggetto, il prodotto in sé), e quello della definizione ambientale (tutto quanto costituisce la vita intorno l'oggetto). È evidente che la complementarità dei due momenti, qui forzatamente distinti per chiarezza didattica, trovi di fatto, nelle operazioni progettuali ed in quelle di ordine critico, ampie zone comuni [...] I due fondamenti della loro sintesi, cioè lo studio dell'oggetto in sé per un verso e*

l'indagine della sua collocazione e destino ambientale, hanno costituito il campo di attività e di interessi specifici delle due cattedre" ¹⁵.

In tal senso si comprende come, ponendo il corso di Arredamento in continuità con il corso di Progettazione Artistica per l'Industria e con alcuni corsi di Progettazione Architettonica, lo studio dello "spazio di collocazione" dell'oggetto diventa il tema predominante dei corsi di Mango, spaziando da interni a carattere pubblico e privato (aula scolastica, alloggio, spazi ricreativi) a quegli "interni della città" da progettare in funzione dell'uomo e delle sue attrezzature. È senza dubbio che la cultura di quegli anni svecchia il consumato concetto di "arredi mobili" e "finiture" dello spazio interno più volte sottolineato da De Renzi e ancora riferito alla tradizione "classica" del mobile, delle suppellettili e dei complementi di arredo quali tendaggi, tappeti e arazzi. Si può quindi dire che l'aderenza dell'arredo, e quindi delle problematiche inerenti l'arredamento, auspicata da Cretella, alla vita e alla cultura dei tempi, si concretizza, proprio all'inizio di quei tanto famosi anni '70, in un interesse maggiore per il pubblico rispetto al privato, che trova spazio, nelle ricerche di Mango, in quegli ambiti e in quegli oggetti che meglio rappresentano l'espressione comune di un vivere sociale.

Le prime esperienze d'arredo urbano infatti possono rappresentare l'interesse per problematiche sociali della città viste però non attraverso i "grandi numeri" e le "generiche soluzioni" proposte dall'urbanistica, bensì studiate ed approfondite dal punto di vista dei bisogni e delle esigenze del singolo. *"L'apertura problematica di un disegno industriale, emancipato dalla artificiosa soggezione del consumo, proiettato nei tempi del disegno urbanistico per un arredamento infrastrutturale attentamente integrato nella pianificazione urbana; per la coerente vocazione sociale dell'oggetto pubblico, per la vita comune nella vita dell'ambiente, nella continuità architettonica tra esterno ed interno"* ¹⁶. A proposito dei cambiamenti culturali, oltre che di gestione stessa dei rapporti all'interno dell'università, dovuti alla contestazione del 1968 e agli anni che l'hanno seguita, riportiamo quanto scritto nel 1974 da Filippo Alison che ha vissuto prima da assistente e poi da docente proprio quel momento di passaggio: *"anche se non ha prodotto il trapasso di potere e di gestione agli studenti, o quella crisi pantoclastica che i più visionari avevano precognizzato come il solo mezzo per annientare le marce strutture della società, la massiccia opposizione studentesca degli anni '68-'69, globalmente tesa all'essenza propria della scuola, ha sicuramente imposto severe riflessioni sul modo di attuare il rapporto tra docenti e discenti. [...] È un fatto già assai noto che, assorbiti dal processo di radicali mutazioni dei valori culturali ed etici da tempo in corso*

*nel nostro paese per effetto delle stesse trasformazioni delle strutture economiche, gli studenti rifiutassero e ancora rifiutano la figura del professionista conservatore, depositario di un sapere statico, assoluto, indiscusso. [...] In breve, lo svolgimento dei corsi negli ultimi anni ha avuto per argomento fondamentale l'arredamento quale disciplina che si occupa della progettazione e dell'allestimento organico di "sistemi concorrenti alla configurazione di un ambiente", determinando di essi le componenti che soddisfano l'istanza ambientale (dall'oggetto artigianale-non-di-serie a quello industriale, dal colore alla grana, ecc.). L'impostazione suddetta suggerisce prontamente la funzione del progettista e di conseguenza la sua preparazione e le nozioni atte a conseguirla"*¹⁷.

E anche per Alison il ricorso a letture storiche mirate diviene il mezzo per raggiungere lo scopo di una comprensione di metodologie inerenti la disciplina, finalizzate non ad una mera conoscenza di fenomeni della storia, bensì ad una più completa comprensione delle problematiche inerenti la progettazione, anzi proprio di tutte quelle fasi che compongono l'iter progettuale che è possibile far scaturire dall'analisi di quei riferimenti "sicuri" studiati. Nel programma dell'anno accademico 1970/71 dichiara programmaticamente che "è opportuno [...] sottolineare l'efficacia e la necessità di un esercizio tanto importante per lo sviluppo della personalità dei giovani, qual è l'esame critico di ambienti campioni riconosciuti negli esiti materiali che ci sono pervenuti dalla storia dell'architettura. La ricerca sulle opere di Mackintosh è, per ogni rispetto, oltremodo significativa e importante per i risultati e le implicazioni conseguenti. [...] Oltre a mettere in luce la personalità dell'artista, a studiare il ricco patrimonio formale assunto come esempio di coerenza, lo studio delle opere dello scozzese è servito anche ad illustrare il necessario grado di flessibilità della operazione progettuale in relazione alla intrinseca necessità di contemplare più parametri"¹⁸. L'interesse sull'opera di Mackintosh ha le sue premesse in una ricerca cominciata all'interno del corso di Mango nell'anno accademico 1967/68 in occasione del centenario della nascita del maestro scozzese direttamente in collaborazione con il Dep. of fine Arts dell'Università di Glasgow e rappresenta l'inizio del costante e proficuo approfondimento prodotto da Alison fino ad oggi sulla produzione degli oggetti di arredo dei grandi maestri dell'inizio del nostro secolo. Così Alison dall'inizio della sua docenza istituirà, come approccio preliminare ad un tema progettuale, la prassi, per gli studenti, di uno studio approfondito con rilievo e costruzione di modello in scala, di oggetti e arredi di grandi architetti come Le Corbusier, Wright, Voysey, Asplund, riprendendo la tradizione iniziata molto tempo prima da De Renzi

che prevedeva il rilievo di un ambiente domestico o di un mobile come primo dei tre temi che componevano l'esame¹⁹.

Ma la continuità diretta con la tradizione che abbiamo definito "umanistica" che ha caratterizzato dal principio la didattica della disciplina dell'Arredamento a Napoli, non si esaurisce nel riconoscere nella storia e nelle culture espresse dall'uomo il materiale fondativo dell'insegnamento ma anche nell'indicare come prioritaria l'attenzione verso l'uomo e le sue necessità. *"La connessione tra le vere necessità e le effettive disponibilità è alla base di quella che possiamo definire "educazione comportamentale". Il lavoro del progettista mette a confronto informazioni che provengono dalla ricerca estetica figurativa con le attese e le istanze di coloro a cui è rivolto il nostro contributo. Gli ambienti dello spazio dell'uomo sono anche il frutto di una necessità: il progetto nasce proprio con il "riconoscimento dei bisogni". Non a caso l'acquisizione dei dati è già un'operazione che coinvolge un momento decisionale: si opera infatti una selezione che ha in luce una decisione sulla futura configurazione spaziale"* ²⁰.

Non è eccessivo quindi affermare che la "battaglia" intrapresa sin dai primordi, nella scuola napoletana, da De Renzi e Cretella, per affermare una nuova dignità alla disciplina e al ruolo dell' "architetto-costruttore di interni", oltre che un suo valore specifico ed essenziale nell'ambito accademico, trova piena attuazione nei confini tracciati da Alison quando afferma che *"l'arredamento è una disciplina, nell'ambito dell'architettura, che si occupa del rapporto diretto ed interconnesso tra le persone e lo spazio vitale afferente. [...] Il progetto di arredamento è un'indicazione che si dà, all'interlocutore, a vivere spesso in modo diverso da come sta vivendo, in quanto stabilisce quali sono le qualità da aumentare e far progredire. Non è dunque una ricerca puramente estetica, ma è connessa ad aspetti concreti della vita; è un'operazione mai completa che richiede in primis la conoscenza di noi stessi. Il fattore estetico non va mai preso a sé stante ma sempre connesso a fattori di ordine esistenziale"* ²¹.

Il giudizio che comunque si può esprimere nel merito dell'impostazione didattica dei corsi di Alison è quello di aver creato all'interno della Facoltà di Napoli una vera e propria "scuola", aperta al confronto con realtà lontane e molto diverse, partecipe del dibattito culturale in atto nelle altre facoltà italiane, ma pur sempre gelosa custode delle proprie radici. La conferma di ciò è data anche dalla presenza di docenti come Agostino Bossi a Napoli che è stato per molti anni assistenti ai corsi di Alison.

Agostino Bossi diviene docente a Napoli dal 1991. L'esperienza didattica di Bossi, per sua esplicita dichiarazione, non può che mettersi in mera continuità con la ricerca portata avanti da Mango e da Alison. È opportuno infatti

ricordare in questa sede la partecipazione di Agostino Bossi in qualità di studente (insieme a Tiberio Cecere) del corso di Disegno Industriale di Mango alla Tredicesima Triennale di Milano del 1964²², concretizzatasi con la prestigiosa assegnazione del Diploma di Medaglia d'Argento per una panchina di cemento realizzata dalla S.p.A. I.T.B., che lo portò dal 1968 al 1969 ad essere assistente dello stesso Mango.

Il segno della continuità a cui accennavamo è riscontrabile proprio nella scelta dei temi effettuata da Bossi, sullo schema collaudato negli anni da Alison (rilievo, restituzione grafica e progetto), egli inserisce l'interesse, nella fase di rilievo, per oggetti appartenenti alla tradizione partenopea e, nella fase di progetto, per ambiti che, allontanandosi dall'esperienza del domestico, sono propri della città o di strutture pubbliche. *"Arredare è - scrive Bossi - rendere agevole l'uso dello spazio con attrezzature necessarie a soddisfare lo svolgimento più proficuo delle funzioni e delle attività armane. Spazio ed attrezzature sono quindi disponibili alla fruizione ed il loro effetto va oltre il momento pratico del semplice appagamento dei bisogni elementari: Essendo anche portatori di immagini, essi assumono, di volta in volta, aspetti morfologici relativi alle diverse correnti di gusto, cioè a seconda dei modi e del tempo in cui essi prendono corpo stabiliscono una quota selettiva di valenze e significati estetici"* ²³.

In conclusione, nel ricordare che una sintesi, del lavoro e della ricerca di tali e tanti protagonisti della cultura architettonica italiana, ha sempre, da parte di chi la compie, una parte di pregiudizio e di soggettività, crediamo che la storia della didattica della disciplina dell'arredamento e dell'architettura degli interni della facoltà di Napoli si possa riassumere nella linea di continuità che abbiamo cercato di evidenziare e che collega le esperienze da De Renzi, a Cretella, ad Alison, fino a Bossi²⁴.

La figura di Mango, perfettamente coerente con la sua personale ricerca, pur distinguendosi rispetto al più marcato denominatore comune da noi sottolineato, ha comunque dato un apporto fondamentale di innovazione e di apertura verso nuovi interessi. Questo non significa altresì che i singoli personaggi non abbiano saputo affermare singolarmente un personale e del tutto innovativo apporto allo sviluppo della disciplina, ma che ogni passo avanti, o meglio approfondimento dei confini della materia, è sempre avvenuto secondo uno spirito legato profondamente ad una cultura del progetto definibile "antica", dove per "antica" intendiamo dire in continuità con la tradizione della grande architettura, senza distinzione di internità o di esteriorità, purché fatta e pensata per gli uomini e per la cultura che questi hanno saputo esprimere.

Infine, non è superfluo rilevare come tutti i docenti su cui abbiamo potuto raccogliere notizie certe, hanno dimostrato di insegnare questa disciplina convinti del proprio ruolo e del senso da attribuire alla materia dell'arredamento, non sono stati cioè di "passaggio" in attesa di un altro tipo di insegnamento né hanno utilizzato la loro cattedra per sconfinare in campi propri di altre discipline.

È anche per questo che, nel panorama delle facoltà del centrosud dell'Italia, Napoli si pone come caso esemplare di omogeneità e continuità.

Note

¹ Questo articolo è stato scritto dal sottoscritto con Paolo Giardiello come prodotto finale della prima parte della ricerca prodotta all'interno del dottorato di Ricerca in "Architettura degli interni e arredamento" che lo scrivente ha frequentato presso il Politecnico di Milano tra il 1993 ed il 1996. Per la prima volta viene pubblicato in questa sede in quanto si ritiene che abbia un valore documentario oltre che per il fatto che l'esperienza diretta condotta nell'incontrare persone che direttamente o indirettamente avevano fatto la storia della didattica delle discipline della piccola scala presso la facoltà di architettura di Napoli, ha creato un forte senso di consapevolezza in noi che andavamo conducendo quella ricerca. Valore che a tutt'oggi sostiene l'azione di ricerca e di didattica di noi che ci siamo formati in questa scuola, consapevoli di agire nel solco di una tradizione significativa anche se spesso misconosciuta.

² Alla fine degli anni '20 e all'inizio dei '30 De Renzi aveva già vinto parecchi concorsi pubblici oltre che realizzato alcune opere. È interessante inoltre notare come i primi lavori siano stati eseguiti in collaborazione, tra gli altri, proprio con Alberto Calza Bini, come già detto direttore della Regia Scuola di Architettura di Napoli in quegli anni e con Marcello Canino che fu per molti anni docente di Progettazione Architettonica proprio a Napoli.

³ M. De Renzi, *"L'Architettura degli Interni, Analisi Critica Metodo e Programma Didattico"*, Roma, 1943, p. 5.

⁴ M. De Renzi, op. cit., p. 8.

⁵ M. De Renzi, op. cit., p. 22.

⁶ M. Cretella, *"La Facoltà di Architettura di Napoli"*, 1959, p. 165.

⁷ Vedi su tale argomento: M. Cretella, *Botteghe ad Ercolano e Pompei*, Napoli, 1961.

⁸ M. De Renzi, op. cit., p. 23.

⁹ M. Cretella, *"Introduzione allo studio dell'Architettura degli Interni e dell'Arredamento"*, Napoli, 1957, p. 9.

¹⁰ M. De Renzi, op. cit., p. 11.

¹¹ M. De Renzi, op. cit., p. 11.

¹² M. Cretella, op. cit., p. 7.

¹³ M. Cretella, op. cit., p. 8.

¹⁴ È da notare che Filippo Alison ha collaborato in qualità di assistente ai corsi di Arredamento tenuti da Roberto Mango dal 1961 al 1968 mentre era contemporaneamente impegnato anche nel corso di Michele Cretella; inoltre anche Agostino Bossi è stato prima allievo e poi assistente nell'anno accademico 1968-69.

¹⁵ R. Mango, *L'insegnamento del design e l'oggetto. Esperienze didattiche ed attività scientifica, 1958/1969*, Napoli, 1969, p. 7.

¹⁶ R. Mango, *Lo Spazio Urbano, Design e Arredo*, Napoli, 1965, (introduzione).

¹⁷ F. Alison, *Attività Didattica 1970/1973, La Ricerca degli Studenti*, Napoli, 1974, pp. 1, 2.

¹⁸ F. Alison, op. cit., p. 5.

¹⁹ Vedi a tal proposito: M. De Renzi, op. cit., p. 17, dove è esplicitato che lo studente *"comincia con l'aprire gli occhi sulla vita e sull'ambiente che lo circonda, ne comincia ad osservare gli aspetti anche se umili, a volte con suo stupore, perché non aveva mai pensato fino ad allora, alla quantità di cose che vanno o non vanno intorno a lui. Il primo lavoro cioè consiste in un rilievo e conseguente analisi critica della sua stanza o della casa in cui abita"*.

²⁰ Da una lezione tenuta da Alison al corso del 1A.A. 1991/92 e trascritta dagli assistenti.

²¹ Da una lezione tenuta il 21/1/1992 al Corso di Arredamento e trascritta dagli assistenti.

²² L'esperienza della partecipazione alla *Tredicesima Triennale di Milano* è riassunta nel volume di R. Mango, *Lo Spazio Urbano, Design e arredo*, Napoli 1965.

²³ A. Bossi, dall'Introduzione al corso, dispensa distribuita agli studenti nell'anno accademico 1992/1993.

²⁴ Altri docenti cresciuti nella scuola napoletana e formati anche grazie al dottorato milanese sono Gennaro Postiglione (oggi associato in "Architettura degli interni" presso il Politecnico di Milano), Immacolata Forino (ricercatrice in "Architettura degli interni" sempre presso il Politecnico milanese), e lo scrivente, ricercatore in "Architettura degli interni" presso la facoltà di Architettura di Ascoli Piceno dell'Università di Camerino. Nel frattempo Filippo Alison, il docente decano della disciplina nella facoltà di Architettura di Napoli che aveva avuto il tempo di vedere inaugurare la didattica della laurea triennale in "Arredamento, interno architettonico e design", dal 2007 è uscito di ruolo. Il presidente del nuovo corso di laurea triennale è Agostino Bossi, docente ordinario in "Architettura degli interni".

Una dedica non proprio breve

Ascoli Piceno, 1 luglio 2008

Quando si dedica tempo ed energie alle persone ed alle attività che si amano, la vita è piena e non ci si rende conto che corre, più che scorrere. Così, mentre sto chiudendo l'ultima revisione del libro prima della stampa, con il prezioso aiuto di Silvia Ferrara, mia tenace studentessa, oggi amica e giovane collaboratrice senza la quale questo libro non ci sarebbe, mi sono reso conto che erano passati esattamente venti anni da quando il mio professore, Nicola Pagliara, dopo un anno di apprendistato presso il suo studio professionale mi chiamava ad intraprendere quella strada dell'insegnamento universitario che è la ragione stessa per cui tutte le pagine precedenti (e molte altre cose) sono state fatte. Nello scorrere inesorabile del quotidiano non si ha il tempo di fare il punto su quanto accade, anche perché sembra sempre che non si sia fatto ancora nulla. Ma adesso, qui, seduto su un piccolo tavolo della città che da due anni mi vede insegnare nella sua università, sento che non posso fare a meno di ripensare alle persone che mi hanno formato e che continuano a farlo, il più delle volte senza consapevolezza. Come sempre mi capita non voglio fare selezione tra chi, a diverso titolo, ha un posto nella mia vita affettiva e/o intellettuale, per cui proverò a ricordarne i più. Gli altri non se ne abbiano a male, ma è la pagina che impone una misura, come fa d'altronde l'architettura.

Per cui dedico questi primi venti anni di vita con l'architettura, e quindi le pagine precedenti:

ai nonni Nicola, Teresa e Alessandro , che mi accompagneranno sempre;
a nonna Antonietta conosciuta solo per mezzo dell'infinito amore del figlio, mio padre;
a Vito, Pino, Nicola, Graziellina, Federico e Alessandro che mi hanno lasciato un vuoto mai
occupato;
a Pinuccia, Antonio e Liliana, miei primi maestri, che mi hanno preparato ad accogliere il futuro;
ai miei studenti cui tante inattese conoscenze devo;
a quelli che devo ancora incontrare da cui mi attendo altro, se possibile di più;
a Raffaele, Anna, Renato e Nicola che mi hanno definitivamente formato;
ad Agostino, Monica e Filippo con cui molto ho condiviso e che sempre mi hanno incoraggiato;
a Gennaro e Paolo fratelli, amici, colleghi da tanto e spero per sempre;
a Marella ed Enzo per l'incoscienza di avere condiviso l'impossibile;
ad Andrea, Michela, Riccardo e Jessica, nuovi amici più che compagni di viaggio;
a Giusi, amica speciale, che c'è anche se non la vedi;
a Renato e Gennarino che da troppo tempo mi mancano;
a Francesco, Gianni, Ofelia e Fabio, amici di viaggi che non si possono dimenticare;
a Ivano, Francesco, Fabrizio, Lorenzo, Roger e Peter che mi hanno aiutato a percepire il mondo;
a Milan ed Erri le cui parole, più di altre, mi restano scolpite negli occhi;
a Massimo, mio generale: a fatti e non a parole;
a Renata che amo e con cui ho in comune tutto ciò che conta;
ad Andrea e Giulia che non sanno che mi hanno insegnato ad essere padre e che amo come tutte
le nuvole del cielo, come tutti i pesci del mare...;
a Chiara, Francesco, Stefano, Lorenza, Raffaele, ai due piccoli Luigi e alla minima Sara, più figli che
nipoti;
ad Antonio, Katia, Federico, Rino, Concetta, Marialuisa e Toni che, nel mio cuore, sono una cosa
sola con il tempo felice, di ieri ma anche di oggi;
a Luigi, Bianca, Antonio, Ester, Pasquale e, anche se non ci crederà, Laura che sono presenti,
non meno di Lena, Peppa e Rita nel mio quotidiano;
a tutti quelli che non ho il coraggio di menzionare e dir e loro quanto mi hanno aiutato ad essere
quello che sono;
ad Antonella e Alessandro senza i quali sarei perso;
a mamma, che amo, e che mi ha fatto vedere l'infinitamente grande nel semplice e quotidiano
(e che voglio che non smetta mai di farlo);
a papà cui forse non ho detto abbastanza volte cui devo tutto quanto sopra, e forse più.

Finito di stampare nel mese di novembre 2008
per conto delle edizioni CLEAN
dalle Officine Francesco Giannini e figli s.p.a. / Napoli